

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

X

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND

DEN NIEDERLANDEN, FRANKREICH ETC

VON

GUSTAV GLÜCK



ZWEITE AUFLAGE · 6. BIS 9. TAUSEND

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

Eine genaue Übersicht
über die Anlage der Propyläen-Kunstgeschichte
befindet sich am Schluß des Bandes

COPYRIGHT 1928 BY PROPYLÄEN-VERLAG G. M. B. H. IN BERLIN
PRINTED IN GERMANY / IM DEUTSCHEN VERLAG, BERLIN

CAMPBELL DODGSON
IN ALTER FREUNDSCHAFT
ZUGEEIGNET

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 9

Die Malerei

- Die deutsche Malerei der Spätgotik 13
- Albrecht Dürer 16
- Hans Baldung Grien und Dürers Kreis 25
- Mathias Grünewald 27
- Der Donaustil: Altdorfer und Huber 30
- Lucas Cranach 32
- Burgkmair und die Unternehmungen Kaiser Maximilians 34
- Die beiden Holbein 36
- Die Zeit des Überganges in den Niederlanden 41
- Geertgen, Bosch und andere Holländer 43
- Quinten Metsys und die Antwerpener Malerei 47
- Orley und Mabuse 52
- Lucas van Leyden und Jan van Scorel 54
- Peter Bruegel der Ältere 56
- Der niederländische und der deutsche Manierismus 61
- Die französische Malerei 64

Die Plastik

- Deutschland 66
- Die Niederlande 73
- Frankreich 75

Die Architektur

- Allgemeines 79
- Deutschland 80
- Die Niederlande und andere nördliche Reiche 85
- Frankreich 88

Das Kunstgewerbe 92

Abbildungen

- Malerei 97
- Plastik 389
- Architektur 479
- Kunstgewerbe 557

Verzeichnis der Abbildungen 609

Register 646

EINLEITUNG

Gibt es im Norden eine Renaissance, die der Bewegung, die in Italien so leicht faßbar ist, vergleichlich wäre? Handelt es sich im Norden nicht vielmehr um eine Renaissance der Renaissance, eine Aufnahme der im Süden entstandenen Wiederbelebung des klassischen Altertums mit ihren Folgeerscheinungen? Ist das Wesentliche dieser nördlichen Kunst das Abgeleitete oder spielt dabei das Ursprüngliche eine größere Rolle?

Endgültige Antworten auf diese Fragen wird man von dem vorliegenden Buche verlangen. Sie sind jedoch nicht ganz leicht zu geben. Vor allem hat schon der Ausdruck Renaissance für den Norden eine andere Geltung als für den Süden; und selbst auf Italien allein angewendet, bleibt er, wie alle Schlagworte der Geschichte der Kunst, schwankend. Eine große geistige Bewegung läßt sich eben nicht durch ein einziges Wort umfassend bezeichnen. Und es handelt sich in der Tat — im Norden ebenso gut wie im Süden — um eine Erneuerung der menschlichen Kultur in allen Erscheinungen der Kunst, der Literatur, der Wissenschaft, selbst der Religion. Eine solche gewaltige Umwälzung in Dingen des Geistes vollzieht sich nicht plötzlich, wie etwa eine politische Revolution, sie gehört nicht zu jenem „Gewebe von Unsinn für den höheren Denker", als das die Weltgeschichte Goethe einmal erschien, sie geht allmählich vor sich, und der Ruf „hie Gotik, hie Renaissance" wäre höchst töricht. Dies gilt nicht nur für Italien, wo die große Bewegung beginnt, um dann die weitesten Kreise zu ziehen, sondern auch für den Norden, wo die Umstände noch viel verwickelter sind.

Kaum übersehbar groß und reich ist das, was hier im Norden im kunstgeschichtlichen Verstande geschieht: es ist keineswegs nur ein passives Empfangen, sondern ein höchst aktives Schaffen. Das Neue, das aus dem Süden kommt, trifft zusammen mit einer völligen Erneuerung der künstlerischen Kräfte, welche unverkennbar schon in den Leistungen der Spätgotik zu beobachten ist. Am besten vorbereitet, aufnahme- und widerstandsfähig zugleich, zeigt sich der neuen Bewegung gegenüber das deutsche Reich, dem zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der bildenden Kunst, vor allem in Malerei, Graphik und Bildhauerei, ohne Zweifel der Vorrang gebührt. Dank größten Begabungen blühen hier ewige Werte auf, die denen auf italienischem Boden nicht nachstehen. Allmählicher, mehr durch Talent als durch Genie gefördert, vollzieht sich die Entwicklung in den Niederlanden, wo zugleich die Keime für eine spätere Blüte gelegt werden und das Schaffen stetiger und minder sprungartig erscheint als in Deutschland. Am wenigsten Eigenart und Widerstandskraft

beweist Frankreich, das, nachdem es zur Zeit der Gotik die Welt beherrscht hatte, nun nur mehr mit dem Schatze seiner großen alten Kultur hauszuhalten wußte.

Tief mit Wolken behängt, unruhig und zerrissen, häufig von Sturm und Gewitter bewegt erscheint uns der politische Himmel fast des ganzen sechzehnten Jahrhunderts. Kaleidoskopartig wechseln die Bündnisse der Mächte, Heiratsverbindungen zwischen den Höfen werden geplant, geknüpft oder gelöst, wie es gerade paßt; große Söldnerkämpfe, Bauern- und Bürgerkriege, Fehden zwischen Fürsten und Städten und untereinander erschweren die nach Ruhe verlangende Kulturarbeit, obwohl die Sekurität — die Sicherheit des privaten Lebens — in allmählichem Wachsen begriffen ist. Selten dient die Politik der bildenden Kunst und dann nur aus Ruhmsucht oder Ehrgeiz. Noch weniger fast dienen ihr Literatur und Wissenschaft, die zumeist noch ungetrennt auftreten, vereint durch die Gemeinsamkeit der vorherrschenden lateinischen Sprache. Der Beruf des Schaffens war damals noch nicht von dem Bedürfnis des Wissens geschieden. Das Schrifttum des aufkommenden Humanismus ist schon durch die lateinische Form des Ausdrucks von vornherein kosmopolitisch gesinnt, und wie ein weites Netz zieht sich diese Bewegung, welche die Scholastik des Mittelalters abzulösen bestimmt war, vom Süden ausgehend über die Staaten des Nordens.

Die Humanisten, die Schöpfer der Renaissance in Literatur und Wissenschaft, vermochten den bildenden Künstlern nicht viel mehr zu geben als im allgemeinen die Anregung höherer Geistesbildung und im besonderen das Auffinden einzelner aus ihrer Kenntnis des klassischen Altertums geschöpfter Gegenstände und Motive. Eines aber verdanken ihnen wohl ohne Zweifel die Künstler: die Wanderlust. Die mannigfaltigen Beziehungen und Verbindungen zwischen Gelehrten und Schriftstellern aller Länder führen zu Reisen nicht nur im eigenen Reiche, sondern auch zu weiteren in die Ferne, und besonders Italien wird das Land der Sehnsucht, von dem man die Wiederbelebung erwartet. Diesem Beispiel folgt auch der Künstler, der jetzt zuerst, sich von der bisherigen rein handwerklichen Überlieferung loslösend, zum gebildeten, zum denkenden Künstler wird. Er nimmt nunmehr auch eine andere gesellschaftliche Stellung ein. Von den Fürsten, von den Höfen, denen er bisher fast ausschließlich gedient hat, wird er in gewissem Sinne unabhängig; als Auftraggeber und Besteller erscheinen daneben auch der geringere Adel und vor allem das reicher werdende Bürgertum, bei dem die Bildung gewaltigen Kapitals im Ansteigen begriffen ist. Der Künstler vermag von nun an nicht nur in Residenzen, sondern auch in großen Handelsstädten zu existieren. Auch hier entsteht, besonders in den Häusern der die Welt beherrschenden Bankleute, von denen nur die Fugger in Augsburg als bekanntes Beispiel genannt seien, eine wahrhaft fürstliche Pracht, die den Künstler nicht leer ausgehen lassen kann. Dabei bleibt aber an den Höfen, zumal den kleineren Deutschlands, deren Häupter durch viele Reisen gebildet sind, trotz manchen Derbheiten der

Lebensanschauung das geistige Interesse lebendig und zugleich auch die Vorliebe für Aufwand mannigfaltigster Art. Neben Tafelfreuden, Festen, Triumph- und Maskenzügen finden hier die Kunst und das Kunstgewerbe ihren Platz. Die großen fürstlichen Kunstsammlungen mit ihrem dem Kuriosen ebenso wie dem Künstlerischen zugewendeten Geschmack entstehen in diesem Jahrhundert: man denke an die Schätze Margaretens von Österreich in Mecheln, Erzherzog Ferdinands von Tirol auf Schloß Ambras, Kaiser Rudolfs II. in Prag.

In ein neues Verhältnis tritt die nördliche Kunst des sechzehnten Jahrhunderts zur Religion. Im allgemeinen stellt sich eine Verweltlichung ein, welche von der Reformation nicht gehindert wird, wenn diese auch die allenthalben aufkommende Irreligiosität mit Erfolg zu hemmen versteht. Die ausschließliche Vorherrschaft der Architektur über die anderen Künste, die fast dazu herabgesunken waren, ihr zu dienen, nimmt jetzt ein Ende; die bedeutenden Ausmaße, in denen die Gotik am größten gewesen war, werden nur noch selten verlangt. Gotteshäuser wie die gewaltigen gotischen Kathedralen entstehen wenige mehr; hingegen wendet sich die Baukunst dank dem Aufblühen der Städte immer mehr den Profanbauten zu. Losgelöst von der Architektur erscheinen schon in der Spätgotik die Bildhauerei in den mächtigen, reichgegliederten Schnitzaltären und die Malerei in den bald größeren, bald kleineren gemalten Flügelaltären; beide Künste vereinigen sich in den holzgeschnitzten Altären mit gemalten Flügeln zu Gesamtkunstwerken von unerhörtem Reiz. Allmählich, im Laufe des späteren sechzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Gegenreformation werden die Altäre dann wieder wandfest: erst die Barockaltäre schmiegen sich aufs Neue der Architektur an und verbinden sich mit ihr zur völligen Einheit. An vielen neuen Aufgaben vermögen auch sonst die bildenden Künste eine bisher ungeahnte Vielseitigkeit zu entwickeln. Die Profanbauten verlangen einen losen Schmuck im Inneren: für die Zimmer der Fürsten ebensowohl wie der Bürger sind Staffeleigemälde von mäßiger Größe, Kleinplastik, Graphik aller Art bestimmt, und mit der Prachtliebe, die allgemein herrscht, vereint sich eine besondere Neigung für kostbares Kunstgewerbe, wozu sich die ersten Ansätze schon zur Zeit der Spätgotik in den Schätzen des prunkreichen burgundischen Hofes nachweisen lassen.

Die Betrachtung der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts im Norden ergibt ein sehr mannigfaltiges Bild, das sich aus vielen kleinen Zügen mosaikartig zusammensetzt. Der nördliche Renaissancestil und, was ihm folgt, der Manierismus, wie wir uns gewöhnt haben, den Stil der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen, sind durchaus nichts Einheitliches, wie etwa — trotz allen individuellen Verschiedenheiten — die Gotik, die italienische Frührenaissance und selbst der so mannigfaltige Barockstil. Mit diesen Wörtern verbinden wir ganz bestimmte Vorstellungen; aber schon die letzte Form der Gotik, die Spätgotik, spottet einer solchen Vorstellung und strebt mit aller Macht aus den Schranken eines strengen Stiles heraus. Von der Einfachheit und Größe streng logischer, konstruktiver Gedanken wendet sie sich zur schmückenden

Mannigfaltigkeit der Einzelformen, sie liebt das Krause, Bewegte, Geschwungene, Barocke, und man hat dieser Bewegung in Deutschland den seltsamen, wenn auch nicht ganz unpassenden Namen des „spätgotischen Barocks" verliehen. In die Einzelformen dringt zunächst nur hie und da, später immer mehr das ein, was Italien und die Antike dem Norden zu geben vermochten, was hier als klassisch und höchst nachahmenswert empfunden wurde. Das ist aber nun nicht etwa eine vorübergehende Mode, sondern der „antikische" Geschmack setzt sich allmählich im gesamten Norden durch und bildet den spätgotischen Stil um, ohne ihn zu bekämpfen oder gar zu überwinden. Mit den durch diese Verbindung gewonnenen Formen, denen ihr im Grunde nördlicher Ursprung immer anhaften bleibt, kommt fast ein ganzes Jahrhundert aus, und selbst der Barockstil zehrt noch davon.

Will man die bedeutenden Schöpfungen der nördlichen Renaissance mit Gerechtigkeit und ohne Vorurteil betrachten, so muß man von dem Begriff der Stilreinheit abzusehen und die Mannigfaltigkeit dessen, was hier geschaffen worden ist, unbefangen zu genießen suchen. Was für das Individuum gilt, muß auch für den Stil gelten: hervorragende Leistungen entstehen fast niemals ohne fremde Einwirkungen. Und die Malerei, die Graphik, die Skulptur, die Architektur, das Kunstgewerbe des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland, den Niederlanden und Frankreich enthalten wahrhaftig der hervorragenden Leistungen genug. Ihr Reichtum und ihre Vielseitigkeit muß jedem zum Bewußtsein kommen, der die Abbildungen dieses Bandes durchblättert.

DIE MALEREI

DIE DEUTSCHE MALEREI DER SPÄTGOTIK

Unter allen Künsten gebührt im sechzehnten Jahrhundert, besonders in Deutschland, der Vorrang den zeichnenden: der Malerei, der Handzeichnung, der Graphik. Die Malerei hat sich von ihrer dienenden Stellung gegenüber der Architektur und auch der Plastik völlig losgelöst, sie atmet eine neue Freiheit, im Schaffen der großen Künstler zeigt sich schon etwas, was dem viel späteren Begriff, den die Franzosen mit kurzen Worten als „l'art pour l'art" bezeichnen, in gewissem Sinne entspricht. In dieser Richtung erhalten Handzeichnung, Kupferstich und Holzschnitt eine neue, völlig selbständige Bedeutung im Leben der Kunst; auch die Zeichnung wird für sich gewertet und geschätzt, als ein eigenes Kunstwerk.

Die deutsche Malerei der Spätgotik bietet zu dieser Entwicklung der Dinge die Grundlagen. Obwohl es ihr an einem einheitlichen Stil fehlt und die Formen in örtliche Schulen und einzelne Individualitäten zersplittert erscheinen, hat sie sich doch schon innerhalb der Künste eine machtgebietende Stellung errungen. Davon zeugt der wahrhaft ungeheure Reichtum an Altären der verschiedensten Art, die selbst bis in die entlegenen Landkirchen und Wallfahrtsorte gedrungen sind. Freilich herrscht hier vielfach Werkstattarbeit, handwerkliche Tätigkeit, häufig noch verbunden mit der aufblühenden Bildschnitzerei. Allein zugleich zeigt sich — vielleicht unter der Einwirkung der geistlichen Spiele, der Mysterien — eine neue Form ausdrucksreicher, erregter Erzählung, die einem fast schrankenlosen Individualismus Raum gibt. Es ist höchst bezeichnend, daß das volkstümlich lebhafte Pathos der Ausdrucks- und Erzählungskunst Roger van der Weydens in deutschen Landen mehr Nachahmer findet als die stille, gemessene, höfische Kunst der Van Eyck. Gemeinsam ist der deutschen Malerei dieser Epoche, ebenso wie der gleichzeitigen Plastik, ein starkes Streben nach Bewegung und Ausdruck, ein Streben, das sich in der Drehung und Windung der Körper und in den tief einschneidenden Röhrenfalten der Gewänder kundgibt. Damit verbindet sich nun der schon vorher gewonnene edle und herbe Realismus der einzelnen Formen der lebenden und unbelebten Welt.

An Stelle der mittelalterlichen handwerklichen Tätigkeit, die vielfach noch namenlos geblieben ist, treten einzelne höchst bedeutende künstlerische Individualitäten auf, deren Erscheinungen sich auf das ganze damalige Deutschland verteilen und die Mannigfaltigkeit der örtlichen Schulen noch vermehren.

Am Oberrhein erscheint der aus Schwaben eingewanderte Martin Schongauer, reich an Erfindung und Empfindung, zierlich und anmutig, ohne geziert und manieriert zu sein, groß im Kleinen und doch, in der unvergleichlichen Kolmarer Madonna (Bd. VII, Abb. 602), auch ein stattliches Format beherrschend, im Handwerklichen der Malerei nach der Weise der alten Niederländer tüchtig geschult, mit seinen fein ziselierten Kupferstichen den Ruhm deutscher Kunst auch im Auslande verbreitend (Abb. 99—101; vgl. auch Bd. VII, Abb. 604, 608). Am Mittelrhein finden wir eine künstlerische Persönlichkeit von ganz besonderer Eigenart, den bisher noch namenlosen Meister des Hausbuchs mit seiner frischen und unbefangenen Art lebendiger Erzählung, mit seinem feinen, trotz kräftiger Phantasie der Naturbeobachtung zugewandten Sinn, mit seinem zarten, fast naiven Zeichenstil, den wir außer in seinen Gemälden besonders in seinen seltenen Stichen und in den Blättern des „Mittelalterlichen Hausbuchs" im Besitze des Fürsten Waldburg, das ihm seinen Namen gegeben hat, zu bewundern vermögen (Abb. 102, 103, Taf. I). In Franken ragt der Nürnberger Michel Wolgemut hervor, das Haupt einer gewaltigen Werkstatt und als solches in seiner Eigenart nicht leicht erkennbar und schwer von den Leistungen seiner Genossen und Gehilfen zu trennen, kräftiger und derber zugleich als jene beiden rheinischen Meister, im Ganzen genommen: eine große Begabung, die einem Schüler wie Albrecht Dürer etwas zu geben vermochte (Abb. 104, 105). Bayern weist einen höchst temperamentvollen Künstler auf: Jan Pollack, dessen Bilder voll sind von flutender Bewegung, von einem nicht ganz geklärten Streben nach Ausdruck und Empfindung, von einem kräftigen, selbständigen Stil, der dabei trotzdem die Nähe Italiens erkennen läßt. Im Süden von Tirol, auf urdeutschem Boden, der heute zu Italien gehört, schafft der größte deutsche Künstler dieser Zeit, Michael Pacher, auch er das Haupt einer bedeutenden Werkstatt, in welcher große Altäre mit Malerei und Schnitzwerk entstehen, das Vollendetste und Monumentalste, was die damalige deutsche Kunst aufzuweisen hat. In ruhig ernsten Gruppen und Einzelfiguren ist Pacher gleich groß wie in lebhaft erzählenden Darstellungen; er beherrscht die Wiedergabe des Raumes ebenso sehr wie die der stofflichen Einzelheiten, die Zeichnung ebenso sehr wie die Malerei. Und ein leichter Anklang italienischer Weise, die ihm wohl durch Mantegna vermittelt wurde, gibt seinen Schöpfungen einen besonderen Reiz (Abb. 106, 107; vgl. auch Bd. VII, Abb. 599). Wahre Größe zeigt auch der in Salzburg und Passau tätige Rueland Frueauf der Ältere, der, in mancher Hinsicht Pacher nahestehend, bewegte Erzählung mit ruhiger Monumentalität zu vereinen weiß (Abb. 108, 109; vgl. auch Bd. VII, Abb. 600).

Überall in deutschen Landen treten große Begabungen zutage, in der Schweiz ebenso wie im hohen Norden, wo wir nur Bernt Notke erwähnen wollen, dem wir später auch als Bildhauer begegnen werden. Bei aller örtlicher Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit hat die damalige deutsche Malerei doch manche gemeinsame Züge aufzuweisen. Die ruhige Einfachheit italienischer Ausdrucksweise

liegt ihr im allgemeinen ferne. Sie will nicht schildern, sondern erzählen, sie scheut nicht vor dem Zuviel der Einzelheiten zurück, sie sieht die Formen mehr eckig als rund, ausdrucksvolle Zeichnung ist ihr wichtiger als gefällige Färbung. Es fehlen ihr die Formenschönheit der italienischen Malerei der Frührenaissance und die Gepflegtheit und Sauberkeit der altniederländischen, obwohl sie sich gerade mit diesen beiden großen Mächten besonders in den Randgebieten abzufinden gewußt hat. Dagegen verfügt sie bei aller Herbheit der Formengebung über ein Maß, ja fast ein Übermaß an Empfindung und Innerlichkeit, wie sie die Nachbarvölker nicht aufzuweisen haben, und gerade dadurch wird die Betrachtung der höchst mannigfaltigen und auch räumlich zerstreuten Werke der altdeutschen Malerei ein wahres Erlebnis.

ALBRECHT DÜRER

Wie das ganze geistige Leben Deutschlands zur Zeit der Reformation einen neuen ungeahnten Aufschwung nimmt, so kommt auch für die Malerei eine Periode höchster Blüte, die freilich nur kurz währt — nicht länger als etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts. Was diese zu bedeuten hatte, sagt man, wenn man allein die Namen Albrecht Dürers, Mathias Grünewalds, Hans Holbeins des Jüngeren nennt. Auch mit Beziehung auf die Kunst hätte Ulrich von Huttens Ausruf Recht, es sei damals eine Lust zu leben gewesen.

In Dürer verkörpert sich voll und ganz das Streben dieser neuen Zeit. Er geht freilich aus dem krausen Vielerlei der Spätgotik hervor. Allein bei seinem Streben wird es deutlich: das national Beschränkte soll zum allgemein Gültigen werden. Daher kommt seine stete Sehnsucht nach Objektivität und nach der Theorie, welche diese verbürgen soll. Die theoretische Bestrebung ist, obwohl aus Italien kommend, echt deutsch und wir finden eine ähnliche Neigung noch in Goethes und Schillers ästhetischen Bemühungen. Dabei aber zeigen das deutsche Kunstwerk und der deutsche Künstler immer einen gewissen Widerstreit zwischen objektiv Klarem, Abgewogenem und subjektiv Dunkelm, geheimnisvoll Phantastischem. Zu einer vollen Klärung der Komposition und der Formen im Sinne der Antike und Italiens kommt es in der deutschen Kunst fast niemals, soll es eigentlich auch nicht kommen. Dem Streben nach Einheit steht eine unüberwindliche Vorliebe für Vielheit, für Mannigfaltigkeit, ja für Unruhe gegenüber. Die eine Seite vertritt die Spätgotik, die andere die Renaissance, beide als völlig gleichberechtigte Mächte.

Dürers Größe beruht auf einer Vereinigung beider Neigungen und Richtungen. Ähnlich wie Goethe, bekennt er sich zu beiden. Er strebt nach einer bisher ungeahnten Freiheit der Kunst und der Kunstmittel. Glühendes Temperament steht bei ihm neben kühl verstandesmäßiger Tätigkeit. Er ist die erste universelle Künstlernatur unter den Deutschen. Kein Handwerker mehr, sondern ein geistig Schaffender. Sein Blick geht in die Tiefe und in die Weite. Bildung, Reisen, Verkehr mit geistig Hochstehenden sind ihm unentbehrliche Elemente. Er nimmt teil an dem Leben der eigenen Nation und sucht bei den anderen Völkern, was ihn fördern kann. Nicht mehr Kleinstädter, sondern Weltbürger. Die Probleme, die er sich stellt, sind nicht nur formal, sondern auch geistig. Die Aufgaben seiner Kunst werden ihm nicht nur gegeben, er gibt sie sich auch selbst. Seine Vielseitigkeit ist wahrhaft ungeheuer: er ist Maler, Zeichner, Holzschnitzer, Kupferstecher zugleich, und allen diesen Tätigkeiten ist der Stempel seiner Persönlichkeit eingedrückt.

Dürers äußerer Lebenslauf zeigt nichts Außerordentliches, ist aber gerade deshalb typisch. In der Umgebung des Handwerks ist er aufgewachsen. Sein Vater ist ein aus Ungarn nach Deutschland eingewanderter Goldschmied, der sich in Nürnberg seßhaft gemacht hat, nachdem er sein Handwerk in den Niederlanden vervollkommnet hatte. Auch Dürer hat, wie sein Vater und sein Großvater, mit der Goldschmiedekunst angefangen, und dies brauchte weder ihn noch seinen Vater zu reuen; denn er „ist sein ganzes Leben hindurch Metallarbeiter geblieben, der höchste und edelste zwar, der je gelebt hat" (Franz Wickhoff). Wie ziseliert wirkt auch sein eigenes Bildnis, das er mit dreizehn Jahren geschaffen hat und das uns als rührendes Beispiel frühreifen Schaffens erhalten geblieben ist (Abb. 129). Die Malerei aber erlernte er vom fünfzehnten Jahre an, in einer der größten Werkstätten des damaligen Deutschlands, in der Michel Wolgemuts zu Nürnberg; er selbst war mit dieser seiner Lehrzeit zufrieden, wenn er auch von den Gehilfen manches zu leiden hatte. Als neunzehnjähriger Jüngling zieht er auf die Wanderschaft, die vier Jahre dauern sollte. Er sucht den Meister auf, der ihm als Vorbild dient und wie er als Goldschmied angefangen hat, um ein weltberühmter Kupferstecher zu werden: Martin Schongauer, erfährt aber in Kolmar die Nachricht von seinem Tode. Er arbeitet in Kolmar, Basel und Straßburg. Nach seiner Rückkehr heiratet er die Tochter eines angesehenen und kenntnisreichen Bürgers; mit dieser „Frau Agnes" hat er bis zu seinem Ende in einer nicht immer glücklichen Ehe gelebt (Abb. 130).

In seinem ferneren Leben, das in steter Arbeit verfloß, machen mehrere Reisen Epoche. Bald nach der Hochzeit geht er nach Italien, nicht um Aufträge und Gewinn zu suchen, sondern um zu lernen. Die Überlegenheit der Italiener in der Darstellung des Nackten und in der Perspektive war ihm offenbar schon damals zum Bewußtsein gekommen, auch wohl daß sie in der Auswahl der Gegenstände reicher waren als die Deutschen. Er ist nicht mit leeren Händen zurückgekommen; von allen italienischen Meistern scheint ihm damals Mantegna den tiefsten Eindruck gemacht zu haben. Die Antike hat er nicht anders als durch Vermittlung solcher Künstler kennen gelernt, sie selbst hat er nicht studiert, wie er denn überhaupt sein ganzes Leben lang nicht nach Rom gekommen ist. Diese erste Reise war eine reine Bildungsreise ohne äußeren Anlaß; der Künstler folgt den Dichtern und Schriftstellern, den Humanisten, die ihm darin vorangegangen waren. Einen ganz anderen Zweck hatte ein zweiter Aufenthalt Dürers in Italien: fünfunddreißig Jahre alt reist er auf längere Zeit nach Venedig. Als Graphiker durch die große Verbreitung seiner Blätter auch hier schon allgemein anerkannt und bewundert, will er als Maler auftreten. Es verlangt ihn nach Aufträgen, die ihm hier in reichem Maße zuteil werden. Man bemüht sich sogar, ihn in Venedig festzuhalten. Reicher aber als der äußere Erfolg ist sein innerer Gewinn: mit der vermehrten Kenntnis der Welt und der Menschen kommt eine wahre Freiheit des Schaffens über ihn, und erst jetzt vollzieht sich sein Übergang von den krausen Formen der Spätgotik zu

den klareren einer Art nördlicher Renaissance, die Italienisches und Deutsches zu voller Harmonie zu vereinigen vermag. Und zugleich wird der in seinem häuslichen Kreis beschränkte deutsche Handwerker zum weit ausblickenden, weltbürgerlichen Künstler. Als solcher erscheint Dürer schon ganz, als er im Alter von fünfzig Jahren seine dritte große Reise unternimmt, die ihn nach den Niederlanden führt. In Antwerpen, der mächtigen Handelsstadt, verkehrt er in allen Kreisen, wird überall mit Ehren empfangen und an Aufträgen fehlt es ihm nicht. Obwohl der äußere Anlaß zu dieser Reise geschäftlicher Art war, liegt doch ihr eigentlicher Wert für ihn in dem Sehen und Kennenlernen von Menschen und Dingen. Dank seinen Reisen ist er vielen Großen seiner Zeit, Fürsten, Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern, Musikern begegnet. Er hat das Leben seines Jahrhunderts voll mitgelebt, und, im Verein mit seinen humanistischen Freunden, unter denen ihn besonders mit Willibald Pirkheimer die vertrautesten Beziehungen verbanden, an allen geistigen Strömungen lebhaftesten Anteil genommen, wie er auch Luthers Reformationsbestrebungen mit glühendem Eifer gefolgt ist.

Es gibt kaum einen anderen Künstler, von dem das oft mißbrauchte Wort Buffons ebenso gelten kann wie von Dürer: „Die Dinge liegen außerhalb des Menschen; der Stil ist der Mensch selbst". Dürers Stil, Dürers Werke sind ganz er selbst. Sogar für den flüchtig betrachtenden Laien sind seine Weise, sein Strich, seine Form unverkennbar. In allem, was er geschaffen hat, ist etwas Eckiges, Knittriges, Herbes und zugleich immer etwas Großes, das durchaus sein höchst persönliches Eigentum bildet. Dabei zeigt seine Tätigkeit ein stetiges Fortschreiten, und es ist ein weiter Weg von jenem schüchtern tastenden Selbstbildnis, das er als Dreizehnjähriger, zu den mächtigen Vier Aposteln (Abb. 127), die er als Fünfundfünfzigjähriger geschaffen hat. Nur in seinen Anfängen — deren Geschichte übrigens noch nicht ganz aufgeklärt erscheint — zeigt er sich in der Überlieferung befangen. Aber auch hier weiß er schon seinen Weg selbständig zu wählen: nicht sein Lehrer Wolgemut, der ihm als Haupt einer großen Werkstatt hätte Eindruck machen müssen, wird sein Vorbild, sondern vielmehr der ferne Schongauer, den er nur durch dessen Kupferstiche kennen gelernt hat. Manches von der zarten Vortragsweise, von der Liebe für die Einzelform, von der Zierlichkeit dieses Meisters steckt noch in Dürers frühen Zeichnungen. Bald merkt man aber, daß etwas durchaus Anderes, Größeres hinzugekommen ist. Die gewaltige Holzschnittfolge der Apokalypse (Abb. 146, 147) zeigt Dürer schon ganz, und von da an verfolgt er seinen eigenen Weg, der aus der Gährung eines glühenden Temperaments allmählich zur Klärung und Vereinfachung führt.

Ist Dürer ein großer Maler gewesen? Diese Frage wird heute gemeiniglich verneint; wir glauben sie aber mit einem ganz uneingeschränkten Ja beantworten zu müssen. Seine Malerei entspricht durchaus seinem Stil, seiner Persönlichkeit, sie kann deshalb ganz und gar nicht die eines modernen Impressionisten oder Expressionisten sein, wie sie denn überhaupt mit der malerischen

Anschauung der Gegenwart nicht verglichen werden kann. Sie strebt nach Reinheit und Klarheit von Form und Farbe, nicht nach der Verschwommenheit eines flüchtigen Natureindrucks. Und trotzdem ist sie keineswegs einer kolorierten Zeichnung gleichzusetzen, weil sich in ihr Farbe und Form zu einer harmonischen Einheit verbinden. Fast wie etwas Heiliges erscheint Dürer die malerische Technik. Er behandelt sie mit unsäglicher Sorgfalt, mit unendlicher Hingebung, ähnlich wie die ihm vorangehenden alten niederländischen Meister, und nach seinem eigenen Bekenntnis hat er seine großen Altarbilder fünf- bis sechsmal untermalt und immer wieder übergangen. Handwerkliche Tüchtigkeit und Gediegenheit bilden seinen größten Ehrgeiz.

Nicht sehr zahlreich sind die Gemälde, die uns von Dürers Hand erhalten geblieben sind. Er hat der Spärlichkeit der Aufträge und der Sorgfalt seiner Technik wegen nicht viel gemalt, und manches ist verschollen oder gar verbrannt, das Vorhandene zum Teil durch die Schäden der Zeit entstellt. Seine Gemälde behandeln, abgesehen von den Bildnissen, fast ausschließlich religiöse Gegenstände. Nur unter den frühen Versuchen, die zum Teil in der altertümlichen Technik der Wasserfarbenmalerei auf Leinwand gemalt sind, begegnet uns ein mythologischer Vorwurf, Herkules mit den stymphalischen Vögeln (Nürnberg, Germanisches Museum). Die Reihe der großen Altarbilder beginnt — um die Wende des Jahrhunderts — mit zwei Darstellungen der Beweinung Christi (München, Alte Pinakothek und Nürnberg, Germanisches Museum). Sie schließen sich noch, besonders in ihrer etwas stumpfen und schweren Färbung, an die ältere Nürnberger Malerei an, gehen aber in der Tiefe der Empfindung und des Ausdruckes darüber hinaus. Einen altertümlichen Charakter haben hier noch die winzig kleinen knieenden Stifterfiguren am unteren Bildrande. Sie kehren in einem Altarbild wieder, das schon zu den Juwelen Dürerscher Malerei gehört, dem Paumgartner-Altar, heute in der Münchener Pinakothek, mit dem in dem Glanz poetischer Anmut strahlenden Mittelbilde der Geburt Christi (Abb. 114) und den prächtig-großartigen Rittergestalten auf den Flügeln (Abb. 113). Nun hat er den ihm allein eigenen Geschmack der Farbe gefunden, und schon das kleine Bildchen Marias mit dem Kinde im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Tafel III) mit den zarten weißen und gelben Tönen auf dunkelm Grunde zeugt davon. Jedes neue Gemälde wird ihm zu einem neuen Problem, nicht nur in Komposition und Auffassung, sondern auch in der Färbung. Ein Glanz göttlicher Heiterkeit breitet sich über alle die Bilder heiligen Gegenstandes, die er schafft, als gläubiger und wahrhaft frommer Christ. Wie leuchtet uns das prächtige Gemälde der Anbetung der Könige — in den Uffizien zu Florenz (Abb. 115) — entgegen!

Einen neuen Impuls zur Farbenfreudigkeit erhält er durch seinen langen Aufenthalt in Venedig. Das leider in recht verdorbenem Zustande auf uns gekommene Rosenkranzfest (heute im Stift Strahow zu Prag) beweist dies in seinen wunderbar gemalten wohlerhaltenen Teilen, es beweist aber zugleich, wie sehr er es nun versteht, das gewohnte spätgotische Vielerlei zu einer klar

abgewogenen Einheit zu verbinden. Hier hat er den Italienern ohne Zweifel viel zu danken, deren Einwirkung auch in anderen Werken dieser Zeit, wie der Maria mit dem Zeisig im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 116) und den leicht und natürlich bewegten Aktfiguren Adams und Evas im Prado zu Madrid (Abb. 118, 119), deutlich zutage tritt. Ganz er selbst und völlig nördlich in der künstlerischen Gesinnung erscheint er aber bald wieder in den vielen kleinen, sorgfältig durchgebildeten Figuren seiner Marter der Zehntausend unter König Sapor in der Wiener Galerie (Abb. 120), und fast zu gleicher Zeit erhebt er sich in der leider verbrannten und heute nur mehr durch eine Kopie und durch viele Vorstudien (Abb. 132, 133) veranschaulichten Tafel der Himmelfahrt Mariä vom Hellerschen Altar zu einer einfachen Größe der Komposition, die sich mit ihren italienischen Vorbildern durchaus zu messen vermag. Eigene, nördliche und südliche Anschauung vereinigt sich zu voller Harmonie in dem sogenannten „Allerheiligenbilde" der Wiener Galerie (Abb. 123), das die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch die Heiligen des alten und des neuen Bundes, wie auch durch die menschlichen Stände vorstellt. Von vornherein durch Dürers eigenen Entwurf (Abb. 122) in einen — noch erhaltenen — mit geschnitzten Figuren reich geschmückten Rahmen (Taf. IV/V) gestellt, bietet diese Altartafel dem Beschauer in ihrer strahlenden Helligkeit ein Bild des Himmels dar, wie er nur in der Seele eines Menschen entstehen konnte, der, tief religiös veranlagt, trotz manchen Anwandlungen von Schwermut im Grunde doch ein Lebensbejaher gewesen ist. Wie weit wir hier von der altertümlichen Form jener frühen Altarbilder, wie den Beweinungen in München und Nürnberg und selbst noch dem Mittelbilde des Paumgartnerschen Altars, entfernt sind, sieht man allein aus der Tatsache, daß hier die Stifterporträte nicht wie dort als eine völlig unvermittelte Zugabe fast kleinlicher Art erscheinen, sondern unter die Gestalten der menschlichen Stände eingereiht werden, wie dies ähnlich schon auf dem „Rosenkranzfest" geschehen war. Eine neue Bildform ist hier entstanden, einheitlich, harmonisch und groß. Wir müssen tief bedauern, daß ein ähnlicher Auftrag Dürer niemals mehr zuteil geworden ist, obwohl er, nach erhaltenen Zeichnungen zu urteilen, manches Altarbild auch weiterhin geplant hat. Von religiösen Gegenständen hat er nur mehr für die häusliche Andacht ein paar Marienbilder, darunter das edle, aber etwas kühle des Wiener Kunsthistorischen Museums (Abb. 124) und, auf der niederländischen Reise, einen köstlichen heiligen Hieronymus, heute im Museum zu Lissabon (Abb. 125), gemalt. Erst am Ende seines Lebens, zwei Jahre vor seinem Tode, hat er sich selbst eine ganz große Aufgabe gestellt. Nicht als Auftrag, sondern als Geschenk für seine Vaterstadt sind zwei große, hohe Tafeln entstanden: die berühmten Vier Apostel, heute in der Münchener Pinakothek (Abb. 127). Obwohl an eine italienische Bildform gemahnend, werden diese Gemälde immer als die höchste Leistung deutscher Kunst zu betrachten sein. Es sind nicht die Arbeiten eines malenden Virtuosen, sondern die eines tief denkenden, wahren Künstlers. Vier mächtige Gestalten, Charaktere und Typen, durch geistige Belebung über das

gemeine Menschenmaß hinauswachsend, sind sie nicht nur durch ihre gewaltige Form unschätzbar, sondern zugleich auch als das ethisch religiöse Vermächtnis eines der größten und edelsten Deutschen, die je gelebt haben.

Einen wesentlichen Teil von Dürers malerischer Tätigkeit machen die Bildnisse aus. Sie sind von Anfang an stark und groß, von ernster Sachlichkeit erfüllt und doch höchst persönlich in der Anschauung der Natur. Mit Vorliebe hat er sich selbst gemalt: jener Zeichnung des Dreizehnjährigen folgte eine Reihe von Selbstporträten, bei denen ihm neben der Darstellung der Persönlichkeit die der wechselnden modischen Tracht nicht ohne Wichtigkeit ist. Davon zeugen die Bilder des zweiundzwanzigjährigen Jünglings mit der Blume der Mannestreue in der Hand, heute im Louvre zu Paris (Abb. 110), das des sechsundzwanzigjährigen in ziemlich auffallender Tracht, im Prado zu Madrid (Abb. 111), und das jedermann bekannte, leider durch Übermalung entstellte des reifen Mannes in der Münchener Pinakothek, nach dem sich die allgemeine Vorstellung von Dürers Äußerem gebildet hat. Daneben hat er sich nicht selten in der Assistenz seiner Historienbilder wiedergegeben, so im Rosenkranzfest, in der Marter der Zehntausend (Abb. 121), im Allerheiligenbilde. In dem lebhaften Interesse an der eigenen Persönlichkeit zeigt sich die erhöhte gesellschaftliche Stellung des Künstlers, die damals ihren Anfang nahm. Die Bildnisse anderer Personen, die er neben gezeichneten und gestochenen Porträten gemalt hat, bilden eine stattliche Reihe von menschlichen Typen und ihre Wiedergabe schreitet zu immer stärkerer Vereinfachung und zu höherer Charakteristik fort. Die Bildnisse eines jüngeren bürgerlichen Ehepaars in der Kassler Galerie (Tafel II) haben noch etwas spießbürgerlich Beschränktes an sich; eine weit höhere Belebung zeigt sich schon in dem reizenden Mädchenbildnis der Wiener Galerie, das er auf seiner venezianischen Reise mit voller Liebe schuf (Abb. 117); großartige Charaktere enthüllen sich endlich in den meisterhaften Porträten seines Gönners Kaiser Maximilian I. im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Abb. 126) und eines klug und energisch blickenden Mannes im Prado zu Madrid (Abb. 128), die hier für Dürers reife Bildniskunst als Beispiele dienen mögen.

Seine Zeichnung, die allen seinen Schöpfungen, den Gemälden ebensowohl wie den graphischen Arbeiten, zugrunde liegt, wird immer etwas unnachahmlich Großes bleiben. Es hat nie eine geschicktere Hand gegeben als die seine. Er vermochte mit einem dicken Borstenpinsel die einzelnen Haare Strich für Strich wiederzugeben, was den alten Bellini in Staunen versetzte. Alle Techniken der Handzeichnung waren ihm vertraut: Pinsel, Feder, Kohle, Kreide, Metallstift. Vielleicht war ihm die Feder die liebste, worin er sich mit voller Freiheit und Frische bei aller Bestimmtheit dieser Ausdrucksweise zu ergehen vermochte. Trotz der unvergleichlichen Beherrschung aller handwerklichen Mittel war er aber dennoch kein bloßer Virtuose. Jedes Blatt, das er geschaffen hat, lebt. Die Formen der Natur gehen in denen der Linie voll auf. Die Umrisse gewinnen von Jahr zu Jahr an Kraft und Größe des Stils, die Innenmodellierung, durch die das Helldunkel bewirkt wird, strebt immer größere Freiheit

und Breite an. Zwei Gruppen scheiden sich unter den Handzeichnungen. Die erste dient der Herstellung anderer Werke: es sind Gesamtentwürfe von Kompositionen, zumeist mit leichter, lockerer Feder hingesetzt und die Frische der ersten Eingebung veranschaulichend (Abb. 131, 134, 135, 140—142), oder Einzelstudien, die der sorgfältigen Durchbildung der Teile — Köpfe, Hände, Füße, Gewänder — dienen und mit wahrer Ehrfurcht vor der Natur behandelt werden (Abb. 132, 133). Die andere Gruppe, in diesem Sinne und in diesem Umfang etwas Neues in der Geschichte der Kunst, enthält die Handzeichnungen, die, ohne besondere Absicht der späteren Verwendung entstanden, in sich selbst ihren Zweck haben: Illustrationen, wie die köstlichen Umrankungen des Gebetbuches Kaiser Maximilians (Abb. 138, 139), wobei sich Dürers Einbildungskraft in der spielerischen Leichtigkeit seines Federstriches ergeht, Landschaften von einer bisher ungeahnten Größe der Naturauffassung, sparsam mit Wasserfarben angelegt (Tafel VII, Abb. 143), Studien nach Pflanzen und Tieren, mit innigster Liebe den „Reiz des Nebensächlichen" (Pinder) erfassend, zumeist in der gleichen Technik wie die Landschaften (Abb. 144, Tafel VIII), endlich Bildnisse, in denen von der Flüchtigkeit der Momentaufnahme zur psychologisch ergreifenden Wiedergabe menschlichen Charakters und Ausdrucks fortgeschritten wird (Abb. 136, 137).

Die seltene Vielseitigkeit, welche Dürer als Zeichner eigen ist, spricht sich vollends in seinen graphischen Werken aus, die seinen Weltruhm am tiefsten begründet haben. Wie er schon in der Zeichnung mit dem feinsten Stilgefühl zwischen dem verwendeten Material wesentliche Unterschiede macht, so strebt er etwas ganz anderes an, wenn er den Holzstock oder wenn er die Kupferplatte vor sich hat: auf der einen Seite kraftvolle Breite mit starker Hervorhebung der Umrisse, auf der anderen feinste Durchbildung mit rundender Behandlung der Innenzeichnung durch Töne und Halbtöne. Hat der deutsche Holzschnitt schon vor Dürer — besonders auch in Nürnberg — bedeutende Leistungen aufzuweisen, so ist er doch eigentlich erst von Dürer geschaffen worden. Durch seine Illustrationen zur Apokalypse (Abb. 146, 147), die er in höchst temperamentvoller Jugendkraft als Siebenundzwanzigjähriger geschaffen und herausgegeben hat, geht jenes gewaltige Rauschen, das auch sonst die spätgotische deutsche Kunst, besonders die Bildhauerei, belebt, und zugleich das nicht minder gewaltige der großen geistigen Bewegung, die in Luthers Tat ihren Ausdruck fand. Dieser kühnen, an Kraft und Bewegtheit unvergleichlichen Leistung folgen mehrere Reihen von Holzschnitten, in welchen das Feuer mehr gedämpft und geläutert erscheint: die früh begonnene, aber erst in dieser Zeit vollendete Große Passion (Abb. 148, 149), die in der ergreifenden Erzählung der Leiden Christi früher Angestrebtes zur Vollendung bringt, die Kleine Passion (Abb. 154), die denselben Gegenstand im Einzelnen in mehr abkürzender Weise, dabei in größerer Ausführlichkeit an Zahl der Szenen zur Darstellung bringt, das Marienleben (Abb. 150—153), das in sonniger Klarheit sich der heiteren Seite der biblischen Erzählung zuwendet. Damit ist aber Dürers Leistung auf dem Gebiete

des Holzschnitts keineswegs erschöpft. Abgesehen von Einzelholzschnitten (Abb. 145) und Bücherzeichen (Abb. 156) hatte er Gelegenheit, seinen ganzen dekorativen Geschmack zu erweisen bei den Aufträgen, die Kaiser Maximilian I. zu vergeben hatte: in der Hauptsache ist darunter die Ehrenpforte mit ihrem reichen architektonischen und bildnerischen Schmuck (Abb. 155) Dürers Werk, und wenn sie auch als Ganzes nicht leicht genießbar erscheint, so ist sie doch erfüllt von der Größe und Anmut seines dekorativen Stils.

Vielleicht seine tiefsten und innerlichsten Gedanken hat Dürer dem Kupferstich anvertraut. Hier beweist er auch in der Wahl der Gegenstände eine Vielseitigkeit, die für seine Zeit etwas Unerhörtes gewesen sein muß. Die Erweiterung der Stoffkreise über das religiöse Gebiet hinaus hatte schon die Spätgotik allmählich angebahnt. Allein in dem Werk keines Künstlers vor Dürer finden wir so viele profane Gegenstände vereint. Völlig gleichberechtigt treten neben die biblischen Vorwürfe mythologische, allegorische, sittenbildliche. Die Kunst erscheint hier durchaus von jeder Fessel befreit. Mancher Gegenstand kommt uns heute schwer oder gar nicht verständlich vor, weil er sich an Anschauungen anschließt, die, in den damaligen gebildeten und zumal humanistischen Kreisen verbreitet, heute nicht mehr bekannt sind. Man kann aber den herben Reiz mancher frühen Blätter, wie zum Beispiel des „Traums des Doktors" oder des „Meerwunders" (Abb. 159, 158) künstlerisch genießen, ohne genau zu wissen, was damit gemeint ist. Hat man damit so sehr viel gewonnen, daß man heute weiß, daß das sogenannte „Große Glück" (Abb. 161) die schicksalverteilende Göttin Nemesis vorstellt, die „den Zügel für den Übermütigen, den Becher für den Sieger im Leben" in den Händen hält? Und haben die Stiche „Ritter, Tod und Teufel" und „Melancholie" nicht schon ebenso gewirkt, als man sie noch nicht näher zu deuten vermochte?

Der Hauptreiz aller dieser berühmten Blätter liegt in der Vollendung ihrer künstlerischen Form, die bald Herbes, bald Anmutiges, bald Mächtiges auszudrücken weiß. Von manchen geht etwas aus, was wir fast dem Musikalischen vergleichen können. Wohl zum ersten Male in der Geschichte der Kunst finden wir hier das, was wir mit dem modernen Begriff der Stimmung bezeichnen dürfen. Man denke an die weihnachtlich heitere Umgebung der Geburt Christi (Tafel IX), an das behagliche, von der Sonne bestrahlte Gemach des heiligen Hieronymus (Tafel X), an das phantastisch düstere Vielerlei, unter dem die Melancholie brütend sitzt (Abb. 163), an die wilde Schrecknis, durch die der christliche Reiter seinen Weg nimmt (Abb. 164). Und selbst in der Darstellung der Leiden Christi, in der Kupferstich-Passion (Abb. 165), kommt dank der weichen und zarten Behandlung ein gewisser Stimmungsreiz zur Geltung, mehr als in den Holzschnittfolgen dieses Gegenstandes. Die Arbeit mit dem Grabstichel verlangte im übrigen eine durchaus bedachtsame Führung des Instruments, wobei freilich Dürer dafür zu sorgen wußte, daß die Wärme der ersten Eingebung nicht verloren ging. Er hat aber auch daneben nach Mitteln gesucht, durch die sich die Freiheit dieser Art künstlerischen Schaffens zu

erhöhen vermochte. Durch die kalte Nadel erreicht er ganz feine, zarte, malerische Töne, wie in dem heiligen Hieronymus (Abb. 167); und in den Eisenradierungen, wie dem sogenannten „Verzweifelnden" und dem Engel mit dem Schweißtuch (Abb. 168, 169), kommt es zu Wirkungen, die in der ungestümen Macht des Temperaments jenen frühen Holzschnitten zur Apokalypse nicht nachstehen.

Das Studium des nackten menschlichen Körpers im Anschluß an die antike und die italienische Kunst hat Dürer sein Leben lang beschäftigt, nachdem er die Quellen, die für ihn die des Wissens um Kunst waren, schon auf seiner ersten italienischen Reise erfaßt hatte. Nackte Gestalten haben wir aus verschiedenen Zeiten seines Schaffens kennengelernt, in dem Traum des Doktors, der Nemesis und besonders in seinen Darstellungen von Adam und Eva. Mit dem Kupferstich dieses Gegenstandes (Abb. 162) wollte er sein Ideal der menschlichen Körperbildung aufzeigen. Und wenn er sich auch auf diesem Gebiete gelegentlich volle Freiheit der Intuition vorbehielt, wie in jener Gestalt des Verzweifelnden, die — ihm selbst wohl unbewußt — an Michelangelos Figuren erinnert, so hat er doch gesucht, durch theoretische Studien der Schönheit auf den Grund zu kommen. Diese Studien der Kunsttheorie, hier in Kürze nicht darstellbar, haben Dürer bei den neueren Kunstrichtern arg geschadet, welche dem Künstler neben Eingebung, Einbildungskraft und Empfindung solche verstandesmäßige Tätigkeit nicht gestatten wollen. Allein zu Dürers Zeiten stand die Sache anders. Kunst und Wissen waren damals — man denke an Lionardo — nicht strenge geschieden, ebensowenig wie Dichtung und Gelehrsamkeit. Ja selbst die Religion ist in dieser Zeit durch die Reformation lehrbar gemacht worden. Daß Dürer auch die Lehrbarkeit der Kunst gesucht hat, war nicht zu seinem Schaden, wie man heute häufig annimmt, und einen Konflikt zwischen Praxis und Theorie hat es bei ihm nicht gegeben, eben weil die Theorie damals etwas Selbstverständliches, etwas dem Künstler Notwendiges war. Die wahre Intuition des Schaffens hat ihn niemals verlassen, wie er denn auch nach langen theoretischen Erörterungen bekennt: „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht". Wir aber wissen, daß Dürer sie in seinen Werken gefunden hat.

HANS BALDUNG GRIEN UND DÜRERS KREIS

Trotz der Innerlichkeit von Dürers Schaffen, trotz seinem grübelnden Wesen, das sich in seinen theoretischen Studien zeigt, darf man sich ihn nicht als einsamen, weltabgewandten Eigenbrödler vorstellen. Man verkennt ihn, wenn man ihm nicht seinen Platz unter den Gleich-, Mit- und Nachstrebenden anweist. Er hat Schüler gehabt, teils in seiner Werkstatt, die nicht allzu groß zu denken ist, teils in lockerer Abhängigkeit, und seinem Einfluß entziehen sich auch nicht manche fast gleichaltrige, selbständige Künstler. In ihrer Schar erscheint er bei den großen graphischen Unternehmungen Kaiser Maximilians I., an erster Stelle freilich und zum Gebieten berechtigt, dabei aber doch in seiner wohlwollenden Art andere tüchtige Leute zu Worte kommen lassend, auch wenn sie nicht zu seinem engeren Kreise gehören. Dürers Zeit- und Schulgenossen stehen nur mit ihm selbst gemessen auf einer niedrigeren, nicht an sich auf einer niedrigen Stufe. Aufträge zu großen Altarwerken werden ihnen, ebenso wie Dürer selbst, nicht allzu häufig zuteil. Dagegen finden sich leichter Gelegenheiten zu gemalten Bildnissen, von denen manche noch erhalten sind und in denen sich vielfach feines Stilgefühl verbunden mit einem hohen Schwung der Auffassung zeigt, der Dürer nicht selten nahe kommt. Ihre Hauptkraft wenden aber diese Künstler zumeist der Graphik, dem dank Dürers großem Vorbild neu aufgeblühten Holzschnitt und Kupferstich, zu.

In freier Abhängigkeit von ihrem Meister erscheinen die eigentlichen Schüler Dürers, der selbst die mittelalterliche Sklaverei der Werkstatt nach seinen eigenen Erfahrungen verdammt haben dürfte. Einige tüchtige Maler gehören zu seinem Kreise: wir nennen hier nur Hans von Kulmbach, eine zarte, liebenswürdige Begabung, durch seine Beziehungen zu dem auch von Dürer hochgeschätzten Jacopo de' Barbari der italienischen Weise nahegerückt, als Erzähler nicht von besonderer Kraft des Ausdrucks, dagegen in der malerischen Behandlung von ungewöhnlicher Anmut (Abb. 170, Tafel XI), und Hans Schäuffelein, der in seiner Jugend mit frischer Lebendigkeit seinem Lehrer nachfolgt, in seinen späteren Arbeiten jedoch ein erschlaffendes Nachlassen der Kraft beweist. Von diesem in Nördlingen tätigen Künstler scheint der sogenannte Meister von Meßkirch abhängig zu sein, der als der typische Maler der deutschen Renaissance gelten mag (Abb. 171) und seine Bilder durch edle Formen und helle, schmucke Färbung zu wahren Kleinoden zu gestalten weiß. Mit Dürer selbst hat er nur wenig mehr gemein. Von der jungen Generation unter Dürers Schülern verdienen die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Jörg Pencz eine Erwähnung; sie haben sich nicht nur durch

ihre Bilder, darunter vorzügliche Porträte, sondern hauptsächlich durch ihre graphischen Arbeiten allgemein bekanntgemacht und werden wegen der Kleinheit ihrer Blätter, die mit großer Feinheit und Liebe die verschiedensten Stoffe behandeln, die „Kleinmeister" genannt.

Nicht als wirklicher Schüler, sondern als etwas jüngerer Freund Dürers muß Hans Baldung Grien gelten; ein Künstler, der über die eben Genannten an Kraft und Eigenart weit hinausragt. Er gehört zu den wenigen deutschen Malern, die neben Dürer damals auch im Auslande Geltung gefunden haben. Und diese Schätzung hat er ebenso verdient wie die Freundschaft Dürers. Seine Vielseitigkeit war sehr groß: Altarwerke, kleinere Andachtsbilder, große und kleine Gemälde profanen Inhalts, Holzschnitte, wenige Kupferstiche, zahlreiche Entwürfe für Glasfenster und -scheiben hat er geschaffen. Ein mächtiger, großartiger Zug weht durch manche seiner Schöpfungen. Seine Kompositionen sind voll Kraft und Bewegung, bald fast überreich an Figuren im Sinne der spätgotischen Bewegung, wie sein berühmtes Meisterwerk, der Freiburger Altar (Abb. 172—175), bald in der Vereinfachung und Ruhe dem Wege Dürers nachfolgend (Abb. 176—179, Tafel XII). Eine besondere Vorliebe zeigt er für die Darstellung des Nackten (Abb. 180, 181), und hier, in seinen allegorischen Figuren, seinen Hexen, seinen Gestalten der Venus oder Adams und Evas, gibt er durchaus Eigenes, ohne sich an Dürer oder die diesen beeinflussende italienische Kunst anzulehnen. Eine gewisse Herbheit der Anschauung verbindet sich dabei mit kräftiger Sinnlichkeit. Die Färbung ist bei ihm zunächst strahlend hell, später auf wenige starke Töne beschränkt, aus denen zumeist das auffallende Weiß der Körper hervorleuchtet. Als Holzschneider (Abb. 183) und Zeichner (Abb. 182, Tafel XIII) zeigt er sich in großen, stark bewegten Formen Dürer fast ebenbürtig. Im ganzen ist er eine wahrhaft bedeutende Künstlernatur, voll Kraft und Temperament.

MATTHIAS GRÜNEWALD

Sowohl bei Dürer als auch bei Baldung findet sich in einzelnen ihrer Werke eine Richtung der nördlichen Kunst ausgeprägt, die von der reinen Anschauung der Natur weit hinweg in eine Sphäre der Einbildungskraft, zum Träumerisch-Visionären, mehr zum Empfundenen als zum Gesehenen, mehr zum Ausdruck als zur Anschauung hin führt. Die Spätgotik mit ihrer Neigung zum Subjektiven und Phantastischen war dieser Richtung schon stark entgegengekommen; allein ihre Vollendung fand sie erst am Anfang der neueren Zeit, an der Schwelle des sechzehnten Jahrhunderts, in dem Werk eines ganz großen, in seinem Wirken einzigen und einsamen deutschen Künstlers. Matthias Grünewald ist sein Name, der zu seiner Zeit neben Dürer und Cranach gestellt, auch noch im siebzehnten Jahrhundert hochgeschätzt, dann lange Zeit ganz vergessen, heute wieder in vollem Glanze erstrahlt.

Sein unvergleichliches Hauptwerk, der berühmte Isenheimer Altar, ist bezeichnenderweise nicht für einen der großen Mittelpunkte des damaligen geistigen Lebens, sondern für einen kleinen Ort bestimmt gewesen, der an der Grenze deutscher und französischer Kultur liegt. An solchen abgelegenen Stellen haben manche der schönsten und bedeutendsten altdeutschen Altarwerke Platz gefunden, vielleicht weil durch sie die Anziehungskraft für die Wallfahrer erhöht werden sollte; man denke nur an den wunderbaren, heute noch vollständig erhaltenen Altar, den Michael Pacher, der große Tiroler Meister, für die kleine Kirche eines oberösterreichischen Gebirgsdorfes, St. Wolfgang am Abersee, geschaffen hat. Auch Grünewalds Werk, eine Bestellung der Antonius-Brüderschaft zu Isenheim, heute in seinen einzelnen Teilen im Museum zu Kolmar aufbewahrt, zeigt dieselbe Verbindung von Schnitzwerk und Malerei, wie der Wolfganger Altar. Nur spielt bei ihm die Malerei eine weitaus größere Rolle als die Bildhauerkunst, deren Leistungen, von einem zweifachen gemalten Flügelpaar bedeckt, nur bei ganz geöffnetem Schreine sichtbar werden. Unerhört überwältigend muß schon die Wirkung des Altars bei geschlossenen Flügeln gewesen sein. Die beiden mittleren Flügel vereinigten sich zu einer Darstellung Christi am Kreuz (Tafel XIV—XV): in der Mitte der gekreuzigte Körper, von Blut und Wundmalen überdeckt, der Kopf auf die Brust gesenkt, die Finger der angenagelten Hände krampfartig sich streckend, links die trauernde Maria, von Johannes betreut, daneben kleiner gebildet (wohl wegen der geringeren Bedeutung) die heilige Magdalena, kniend und verzweifelnd zum Herrn aufblickend, rechts allein die Gestalt des Täufers mit dem Lamm, auf

Christus hinweisend mit den biblischen Worten: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen" (Joh. 3, 30). Dieses Mittelstück wird auf den Seiten begleitet durch feststehende Flügel, welche die mächtigen Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian enthalten (Abb. 190), und darunter ist eine Predella mit der Beweinung Christi angefügt, die ebenso wie die Kreuzigung auf zwei zu öffnenden Flügeln gemalt ist. Zu dieser tief traurigen Außenseite bildet die Ansicht des Altars bei geöffneten Flügeln ein heiteres Widerspiel freudiger Frömmigkeit. Hier ist in einem, wieder durch zwei Flügel gebildeten Mittelbilde und zwei Seitenblättern die Menschwerdung Christi dargestellt: links die Verkündigung (Abb. 186), in der Mitte die Geburt Christi (Abb. 184, 185), rechts die Auferstehung (Abb. 187). Wurden nun die Flügel der Mitte auch geöffnet, so bot sich wieder ein ernster Anblick dar: in der Mitte die von Nicolaus von Hagenau geschnitzten Figuren des thronenden heiligen Antonius (Abb. 438, Tafel XXXVII), begleitet von den stehenden Heiligen Augustinus und Hieronymus, in der Predella darunter Christus mit den zwölf Aposteln und auf den gemalten Flügeln die Begegnung der Heiligen Antonius und Paulus in der Wüste (Abb. 188) und die Versuchung des heiligen Antonius (Abb. 189).

Ohne Zweifel gehört Grünewalds Isenheimer Altar in allen seinen gemalten Teilen zu den größten Werken, welche die menschliche Einbildungskraft hervorgebracht hat. In dem Kreise von Vorstellungen und Anschauungen, die den einzelnen Vorwürfen der Gemälde zugrunde liegen, ist noch ein gutes Stück Mittelalter verborgen, die Gotik nicht überwunden, wobei die Besteller wohl auch ein Wort mitzusprechen gehabt haben. Allein, etwas Neues ist die Freiheit des Künstlers dem Stoff gegenüber, welche sich hier ebenso wie in Dürers Apokalypse voll ausspricht, die mächtige Gewalt der Persönlichkeit, welche nur sagt, was sie zu sagen hat, welche ihr Gebilde von Form und Farbe völlig durchdringt. Mit berückender Kraft weiß der Künstler die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen wiederzugeben. Seine Frömmigkeit wirkt fast wie ein Rausch, der über ihn gekommen ist. Seine Erzählung ist nicht mehr Erzählung, sondern Ausdruck, Ausdruck eines ekstatischen Gefühls, das ihm, dem Einsamen, allein eigen ist. Wechselnd sind die Stimmungen, die wir hier mit ihm erleben: Ernst, Trauer, Grauen, Spuk, Liebliches, Heiteres, Erhabenes und Erhebendes. Dazu kommt noch etwas anderes: die Formen Grünewalds, die man in ihrer gewaltigen, realistischen Größe keineswegs mit dem Maßstab eines Zeichenlehrers messen darf, sind mit der Farbe ganz eins, mit einer glänzenden Farbe, die in ihrer Fülle und Kraft die Oberstimme der Zeichnung mit vollen Akkorden, Harmonien und Disharmonien, begleitet, wodurch ein unvergleichliches Ganzes entsteht. Die kleinodartige Pracht seines malerischen Vortrags wird auch noch klar in späteren Schöpfungen, wie in dem mächtigen Altarflügel mit den Heiligen Mauritius und Erasmus, heute in der Münchener Pinakothek (Abb. 193), den er im Auftrage seines Gönners, des Kardinals Albrecht von Brandenburg geschaffen hat. Und die Größe seiner leidenschaftlichen

Empfindung ist fast allem eigen, was außer jenem Hauptwerk von ihm heute noch vorhanden ist, selbst auch früheren Werken, wie etwa der von tiefer Erregtheit durchwehten Verspottung Christi in der alten Pinakothek zu München (Abb. 191) oder den in der Bewegung schwungvollen edlen Gestalten der Heiligen Cyriacus und Laurentius (Abb. 192), welche grau in grau gemalt, zu demselben von Jakob Heller bestellten Altar gehört zu haben scheinen, wie Dürers seither verbranntes Mittelbild mit der Himmelfahrt Mariae. Freilich, vieles ist verschollen und verdorben. Von manchem geben uns seine prachtvollen Zeichnungen Kunde, die ganz die eines Malers sind: Studien zu ganzen Figuren, Köpfen und anderen Körperteilen, in dem weichen Stoff der Kreide behandelt, treu sich an die Natur anschließend und doch ganz erfüllt von der Macht der großen Persönlichkeit, die uns immer wieder völlig in ihren Bann zu ziehen vermag (Abb. 194, 195, Tafel XVI). Auch aus solchen Blättern, die zumeist von bedeutenden Ausmaßen sind, sprechen eine wahre Monumentalität und ein unvergleichlicher Adel der Gesinnung zu uns, Eigenschaften, die selbst in dieser Zeit der Blüte deutscher Kunst höchst selten sind.

DER DONAUSTIL — ALTDORFER UND HUBER

Zu den großen Gaben, welche die italienische Renaissance und, ihrem Zuge folgend, auch die nördliche der ganzen menschlichen Kultur zuteil werden ließen, gehört neben der Entdeckung des Menschen, der Persönlichkeit, die sich in Künstlererscheinungen wie Dürer, Baldung, Grünewald voll ausspricht, auch die ebenso neue Entdeckung der Welt, der Empfindung für die Natur und der „Bedeutung der Landschaft für die erregte Seele" (Jakob Burckhardt). Die niederländische Kunst der Spätgotik hat die leblose Natur schon mit vollendeten Mitteln, aber doch mit einer gewissen Objektivität dargestellt. Erst die deutschen Künstler bringen einen subjektiven Zug hinzu, und man braucht nur Dürers Landschaft in seinen Aquarellen und Stichen zu betrachten, um den Unterschied in der Anschauung zu erkennen. Handelt es sich aber bei Dürer hier nur um Nebenwerke und Nebendinge, so wird in den deutschen Alpenländern die Vorliebe für die Natur zu einer Grundlage des künstlerischen Schaffens. Schon bei dem großen Schweizer Konrad Witz können wir dies beobachten (vgl. Bd. VII, Abb. 591, Tafel XLVI), noch stärker aber dann in den Werken einer Schule, die am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts von den Ufern der Donau im westlichen Bayern und in Österreich ausgeht. Dem sogenannten Donaustil ist die Anschauung heimischer Gebirgsnatur etwas Wesentliches; die Poesie des Waldesdickichts, der mit Flechten behängten Lärchen, der Berge, der Gebirgsseen ist erst hier entdeckt worden.

Zwei bedeutende Künstlerpersönlichkeiten von sehr verschiedener Eigenart treten uns in diesem Kreise entgegen: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Eine der liebenswürdigsten und herzgewinnendsten Begabungen der deutschen Kunst ist die des Regensburgers Altdorfer. Mit graziöser Anmut und unbekümmerter Leichtigkeit schafft er als ein versonnener Poet, als ein naiver Märchenerzähler, als ein echter Romantiker, dreihundert Jahre vor der Romantik. Dem auch als Stadtbaumeister beschäftigten Künstler scheinen selten größere Bildaufträge zuteil geworden zu sein. Der bedeutendste, von dem wir wissen, ist der eines gewaltigen Altars für das Stift St. Florian bei Linz in Oberösterreich, wo noch eine stattliche Reihe von großen und kleinen Tafeln erhalten geblieben ist. In den großen Gemälden, von denen acht die Passion Christi (Abb. 198) und vier die Schicksale des heiligen Sebastian behandeln, zeigt sich Altdorfer als gewandter, ja als höchst packender Erzähler, der einen blinkenden Farbenreichtum mit stark bewegter Kompositionsweise verbindet und in der sehr persönlichen Art der Auffassung und des Temperaments ein wenig an Grünewald erinnert, ohne doch seinen Einfluß zu verraten. Aber

schon die kleineren Stücke, die man sich als Predellabilder des Altars denkt, darunter die prächtige Auferstehung Christi (Abb. 199), beweisen, daß Altdorfers Begabung und Neigung mehr nach einer großen Kunst im kleinen gerichtet war. Seine Werke von geringeren Maßen sind wahrhaft herzerfreuend. Mit feinem Sinn weiß er freundliche religiöse Stoffe wiederzugeben, und in strahlender Heiterkeit umfliegen liebliche Scharen kleiner Engel seine Darstellungen der Mutter Gottes (Abb. 201) oder aus dem Marienleben (Abb. 197). Ebenso schildert er mit munterer Frische die Legenden von Heiligen, wie die Florians (Abb. 204). Am stärksten spricht uns Neuere seine landschaftliche Empfindung an. Manche heilige Szenen, wie schon die genannte Auferstehung Christi, verklärt er durch die Stimmung der Naturumgebung. Den heiligen Georg, der den Drachen erlegt, versetzt er in dichtes Waldesdunkel (Abb. 196), die Geburt Christi in eine abendlich düstere Winterlandschaft (Abb. 200). Auch in seiner Behandlung profaner Vorwürfe (Abb. 202, 203) spielt immer die Landschaft eine bedeutende Rolle. Und selbständig tritt sie ähnlich wie bei Dürer, welcher der erste reine Landschaftsmaler ist, in Aquarellen und Zeichnungen auf (Abb. 206, Tafel VII). Als Graphiker nimmt er neben Dürer, Cranach, Burgkmair an den großen Arbeiten für Maximilian teil. In seinen selbständigen Holzschnitten (Abb. 205) und Kupferstichen leistet er vorzügliches und wird hier zumeist mit jenen Kleinmeistern zusammen genannt. Als Zeichner schafft er manches Bildmäßiges, besonders in der ihm eigentümlichen Helldunkeltechnik.

Ebenso wie Altdorfer, der durchaus auf der Überlieferung seines engeren Vaterlandes fußt und die Werke der Tiroler Michael Pacher und Jörg Kölderer gekannt haben muß, wächst auch Wolf Huber ganz aus dem heimischen Boden hervor. Er hat manches mit Altdorfer gemein, ohne doch sein Schüler zu sein. Die warme Empfindung für das Landschaftliche finden wir auch bei ihm, und besonders in seinen nicht seltenen Federzeichnungen weiß er mit den einfachsten Mitteln und mit einer Größe der Auffassung, die über die Altdorfers hinausgeht, die Stimmung der heimatlichen Gebirgsnatur wiederzugeben (Abb. 209). Sehr vielseitig ist er in seinen Holzschnitten und besonders in seinen Gemälden, die erst in neuester Zeit als Werke seiner Hand wiedererkannt worden sind. Hier wechselt Idyllisches und ruhig Erzähltes mit dramatischer Erregtheit, die manchmal fast an Grünewalds Wucht erinnert, wobei er in der lebendigen Charakteristik seiner Gestalten die Grenzen der Karikatur streift. Die verschiedenen Seiten seiner Kunst drücken sich in Bildern aus, wie in der stimmungsvollen Flucht nach Ägypten im Berliner Kunstgewerbemuseum (Lipperheidesche Sammlung), in der edlen Beweinung Christi in der Pfarrkirche zu Feldkirch, in dem fein erzählten Abschied Christi von den Frauen, in der gewaltigen Kreuzaufrichtung (Abb. 208) und in der schön komponierten Erlösung durch den Tod Christi am Kreuz im Wiener Kunsthistorischen Museum. Auch im Bildnisfach hat er durch Einfachheit der Anordnung und Tiefe der Charakteristik Vorzügliches geleistet (Abb. 207).

LUCAS CRANACH

Wie eigentlich der Donaustil entstanden ist, darüber sind wir heute noch nicht im Klaren. Die ältere österreichische Malerei ist nicht genügend erforscht, und daher läßt sich die Frage nicht mit Bestimmtheit beantworten. Ohne Zweifel aber ist aus demselben Kreise und aus derselben Bewegung ein anderer großer deutscher Künstler hervorgegangen: Lucas Cranach der Ältere. Seine Anfänge führen nach Österreich; hierhin muß er in seinen Wanderjahren gekommen sein und ohne Zweifel hat er zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der Donaugegend und in Wien gearbeitet. Keineswegs aber hat er von Künstlern, wie Altdorfer und Huber, gelernt; denn er ist älter als sie und seine ersten bekannten Werke sind älter als die ihren. Aber gerade diese beweisen, daß er aus derselben Umgebung hervorgegangen ist, daß er dieselbe Luft geatmet hat, und zugleich gehören sie in ihrer Ursprünglichkeit, Kraft und Eigenart zu dem Schönsten, was er geschaffen hat. Ja, die Gemälde und Holzschnitte, die er im Alter von achtundzwanzig bis zweiunddreißig Jahren gestaltet hat, sind später niemals von ihm in ihrem künstlerischen Werte übertroffen worden. In ihren bewegten Formen liegt viel von dem Geiste jenes „spätgotischen Barocks", der uns auch noch in den später entstandenen Werken Grünewalds, Altdorfers, Hubers entgegentritt. Aber hier erkennen wir eine schöpferische Kraft, die, woher sie auch kommen mag, durchaus Eigenes, Selbstempfundenes gibt. Ohne Zweifel gehört Cranach in dieser frühen Zeit zu den führenden Meistern der deutschen Malerei. Die Innerlichkeit des Ausdrucks und der Empfindung, die Lebendigkeit der Erzählung und der Charakteristik, die höchst persönliche Art der Komposition, der feine Sinn für die Raumgestaltung und für die landschaftliche Schönheit, Eigenschaften, die allen Gemälden und Holzschnitten dieser Schaffensperiode zukommen, sind etwas Unerhörtes selbst in dem Augenblick, da Dürers Apokalypse schon erschienen war. Kein anderer hat in dieser frühen Zeit Figuren und Gestalten so mit der Landschaft zu völliger Einheit zu verbinden gewußt: Cranachs Gestalten stehen nicht mehr vor der Landschaft, sondern sie leben in ihr. Das gilt fast von allen Bildern dieser Periode, von denen als Beispiele gelten mögen: der stark, beinahe leidenschaftlich bewegte Hieronymus der Wiener Galerie (Abb. 210), die höchst eigenartig komponierte Kreuzigung der Münchener Pinakothek (Abb. 211) — ein Thema, das er in verschiedenen Gemälden und Holzschnitten variiert hat —, die köstliche, wie eine Märchendichtung anmutende Ruhe auf der Flucht im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Tafel XVIII). Ein eigentümlicher, dem Barockstil sich nähernder Schwung bewegt die Naturformen, die Gewänder und besonders die im Winde

flatternden Lendentücher des Gekreuzigten ebenso wie die knorrigen Äste der Bäume, die sich in dem wunderbaren Holzschnitt des heiligen Stephanus (Abb. 222) zu einem dekorativen Rahmen von seltenem Reiz zusammenfügen. Eine innere Wärme belebt die Gestalten, und keinem Maler dieser Zeit ist eine ähnliche Ausdrucksfigur, wie die jenes heiligen Hieronymus, gelungen. Dieselbe vertiefte Auffassung des Menschen begegnet uns in den Bildnissen dieser Periode, die, sämtlich auf einem meist sehr hellen landschaftlichen Hintergrund gemalt, sich mit diesem zur vollsten künstlerischen Harmonie vereinigen (Abb. 212, 213).

Aus diesem Schaffen heraus, in dem das ungestüme Temperament der Jugendkraft nach den höchsten Zielen strebt, wird Cranach an den Hof Friedrichs des Weisen von Sachsen berufen, und von nun an fließt seine Tätigkeit wie ein glatter Strom dahin. Auch er strebt, wie Dürer, eine gewisse Objektivität an, die er braucht, weil es sich um die Gründung einer gewaltigen Werkstatt handelt, aus der unzählige Gemälde und Holzschnitte hervorgehen, auch er verkehrt mit geistig Hochstehenden, vor allem mit Luther, dessen Kunstverständnis er freilich nicht ganz zu beleben vermochte, auch er macht eine Reise in die Niederlande, ohne freilich von ausländischer Kunst stark berührt zu werden. Mit Italien verbinden ihn aber keine sichtbaren Fäden, wenn man von vereinzelten Renaissance-Motiven (z. B. auf dem Annenaltar im Frankfurter Städelschen Institut (Abb. 214) absieht. Sein Stil bleibt sich, nachdem er einmal entwickelt ist, fast gänzlich gleich, trotz der Vielseitigkeit, die ihn das ganze damalige Gebiet der Malerei beherrschen ließ: Altarbilder (Abb. 215), religiöse Allegorien, alttestamentarische Stoffe in neuer Gewandung (Abb. 218), mythologische mit nackten Figuren, sittenbildliche, wie Jagden (Abb. 216, 217, 219, 223) und Turniere, endlich Bildnisse (Abb. 220, 221). Der Unterschied des künstlerischen Wertes der einzelnen Werke hängt hauptsächlich von dem Anteil der Werkstatt ab, in der seine Söhne die hervorragendste Rolle gespielt haben. Auch mag dabei der Geschmack, das Verständnis des Auftraggebers mitgesprochen haben. So gibt es von ihm aus allen Zeiten seines reifen Stils einzelne Stücke, die durch die Feinheit der emailartig sorgfältigen Malerei wahre Kleinode sind, andere wieder, denen jeder malerische Reiz fehlt und die doch sein bekanntes Zeichen, die geflügelte Schlange, tragen. Was ihn aber gerade in unseren Augen groß erscheinen läßt, ist sein festes Beharren auf dem einmal eingeschlagenen Wege, seine unbekümmerte Sicherheit, sein gediegener Charakter. Etwas Beschränktes und Kleinbürgerliches steckt freilich in ihm, er ist nicht ganz der Vertreter seiner Zeit, und, so nahe er auch dem Herd der gewaltigen Reformation stand, ist es ihm trotz manchen Versuchen durch jene religiösen Allegorien nicht gelungen, eine wahrhaft protestantische Kunst zu schaffen. Dies hat erst ein weit Größerer vermocht: der Holländer Rembrandt.

BURGKMAIR UND DIE UNTERNEHMUNGEN KAISER MAXIMILIANS

Cranach war nach Dürer auch der erste Künstler, an den sich Kaiser Maximilian wegen der Ausschmückung seines Gebetbuchs mit Randverzierungen gewandt hat, und einige reizende Blätter sind durch diesen Auftrag entstanden, wobei sich der Künstler als geistreicher Darsteller der Tierwelt erwies. Maximilian wußte aus ganz Deutschland die besten Zeichner für seine großen Unternehmungen zu gewinnen, über die hier ein paar Worte gesagt seien, weil sie im Mittelpunkte des damaligen künstlerischen Lebens standen. Im allgemeinen liegt ihnen die Ruhmsucht zugrunde, die, ein wesentlicher Teil der italienischen Geistesbewegung der Renaissance, von den Humanisten nach Deutschland verpflanzt worden ist. Der Kaiser sagt selbst in einem seiner selbstbiographischen Werke, „wenn ein Mensch sterbe, so folge ihm nichts nach als seine Werke; wer sich in seinem Leben kein Gedächtnis mache, der habe nach seinem Tode kein Gedächtnis und desselben Menschen werde mit dem Glockenton vergessen; darum werde das Geld, so er auf das Gedächtnis ausgebe, nicht verloren sein". Zu dieser Verewigung seiner Person schienen Maximilian die damals noch nicht alten Erfindungen des Buchdruckes und des Holzschnittes die geeignetsten Mittel zu bieten, und er hat mit seinen Gedanken hauptsächlich deshalb Recht behalten, weil er über die Mitarbeit von Künstlern verfügte, deren Ruhm jeden politischen überdauern muß. Ein paar legendarisch genealogische Werke suchen den alten Ursprung des Habsburgischen Hauses nachzuweisen, Schilderungen aus dem Leben des Kaisers selbst bieten der Freydal, der Weißkunig und der Theuerdank, und durch die gewaltige, von hundertzweiundneunzig Holzstöcken gedruckte Ehrenpforte sollte sich der nicht weniger stattliche, aus hundertachtunddreißig Holzstöcken gebildete Triumphzug mit dem Wagen Kaiser Maximilians als Mittelpunkt hindurch bewegen: Unternehmungen, welche die damals bei Einzügen von Herrschern üblichen „Dekorationen des Augenblicks" in dauernde Ruhmeszeugnisse umzuwandeln bestimmt waren.

Diese großen gedruckten Werke, von denen manche beim Tode Kaiser Maximilians unvollendet waren, sind nicht nur interessant als Ausdruck jenes merkwürdig romantischen Zuges, der dem „letzten Ritter" eigen gewesen ist und ihn für alle Zeiten zu einer anziehenden Erscheinung macht, sondern auch besonders als typische Hervorbringungen der Kultur der deutschen Renaissance. Und man darf nicht glauben, daß sich die großen Künstler, die daran beteiligt waren, Dürer, Cranach, Baldung, Altdorfer, Burgkmair, gegen die phantastischen Gedanken des Kaisers und seiner humanistischen Berater im Stofflichen

gewehrt haben. Im Gegenteil! Ihrem Sinne waren diese Dinge nicht fremd, und sie haben mit Liebe und Eifer daran gearbeitet. Die Aufgaben waren nicht nur groß, sondern auch dankbar und interessant. Einer unter ihnen, dessen persönliche Anlage den Aufträgen am meisten entgegenkam, ist der Augsburger Hans Burgkmair. Er hat einen großen Teil der Illustrationen für den Theuerdank, den Weißkunig und die Genealogie, viele Holzschnitte des Triumphzuges gezeichnet und auch an den Umrahmungen jenes schon oft erwähnten Gebetbuches Maximilians teilgenommen (vgl. Abb. 138, 139). Seine Erzählung ist natürlich und ungezwungen, wenn auch vielleicht etwas nüchtern, seine Dekorationsweise leicht beweglich und ganz dem Neuen zugewendet. Bei diesen Arbeiten muß er sich völlig in seinem Element gefühlt haben. Denn Hans Burgkmair ist der typische Vertreter der deutschen Kunst der Renaissance, aufgewachsen in einer reichen Handelsstadt, durch die der gesamte Verkehr vom Süden nach dem Norden ging, durch Reisen nach Italien gebildet, und durch die reichen Patrizier Augsburgs, vor allem die Fugger, gefördert. Scheinbar mühelos macht sich seine frühe Begabung den neuen Stil zu eigen. Bei ihm fehlt jene Sturm- und Drang-Periode, welche die Großen, wie Dürer, Grünewald, ja selbst auch Baldung und Cranach, in ihrem innersten Wesen erschütterte, jenes Zurückgehen auf die Ausdruckskunst der Spätgotik, jene tiefe Ergriffenheit dem eigenen Werke gegenüber. In seiner Tätigkeit ist kaum ein Kampf zwischen dem Alten und dem Jungen zu spüren: sie verläuft glatt und fließend. Auch die Übernahme der italienischen Kunstweise geschieht bei ihm allmählich: schon in seine frühen Werke schleicht sie sich ein und erhebt sich später zu anmutsvoller Größe des Stils und selbst zu bewegtem Pathos (Abb. 224—227). Auch im Bildnisfache hat er Hervorragendes geleistet: dem bedeutendsten Repräsentationsporträt der Zeit und Schule, dem Maximilians in Helldunkel-Holzschnitt (Abb. 229), steht das persönlich intime gemalte Doppelbildnis gegenüber, das ihn selbst und seine Frau vorstellt und in dem er zugleich zum unübertroffenen Vorbild späterer deutscher Porträtmaler wird, unter denen sein engerer Landsmann Christoph Amberger wohl der bedeutendste ist (Abb. 260). Aus seinem Kreise muß auch ein Meister hervorgegangen sein, den man als den vollendetsten und liebenswürdigsten Illustrator der deutschen Renaissance bezeichnen darf: den in Augsburg und Straßburg für den Holzschnitt tätigen Hans Weiditz, der, selbst durchaus ein Kind seiner Zeit, seinen vermutlichen Lehrer an Reichtum der Erzählungsweise und Anmut der Dekoration noch übertrifft (Abb. 232, 233). Endlich verdienen noch zwei Augsburger Künstler, die neben Burgkmair an jenen Unternehmungen Kaiser Maximilians teilgenommen haben, eine ehrenvolle Erwähnung: Leonhard Beck (Abb. 234), der in manchen seiner Holzschnitte und in seinen wenigen Gemälden Burgkmair nahekommt, und Jörg Breu der Ältere, der in seinen in Österreich entstandenen Jugendwerken die spätgotische Kraft des Temperaments verrät, die Burgkmair selbst fremd geblieben ist.

DIE BEIDEN HOLBEIN

In Augsburg lebte und wirkte neben Burgkmair ein etwas älterer Künstler, der nicht ebenso wie jener mit klingendem Spiel in das Lager der neuen Richtung übergegangen ist, eben weil er eine tiefere und mehr innerliche Natur war. Hans Holbein der Ältere scheint in seinen Anfängen noch durchaus frei von dem Einfluß italienischer Kunstweise, er wächst aus der heimischen Richtung hervor, sein Blick wendet sich zunächst mehr nach dem Norden, gleich Schongauer hat er viel von den niederländischen Malern gelernt. Er steht auf dem festen Boden der mittelalterlichen Überlieferung, ist Haupt einer großen Werkstatt und schafft als solches vornehmlich Altarbilder. Mit großer Innigkeit religiöser Empfindung weiß er zu erzählen (Abb. 235), mit wahrer Liebe vertieft er sich in die physiognomischen Verschiedenheiten, wie er denn auch ein hervorragender Bildniszeichner (Abb. 238) und auch Bildnismaler gewesen ist. Seine Farbe, zu Anfang warm und tief, wird später kühler und lichter. Und zugleich mit dieser Wandlung dringen Renaissancemotive in seine Werke ein. Seine Kunst, früher durchaus auf innigen Ausdruck bedacht, wie sie sich besonders in seinen schönen Marienbildern (Abb. 236) zeigt, wird nun auch weltlicher, und in seinen späteren Arbeiten, wie in den Tafeln des Sebastian-Altars der Münchener Pinakothek (Abb. 237) erreicht er eine liebliche Anmut, die ihm allein eigen ist und doch mit den südlichen Formen der Dekoration völlig im Einklang steht.

Während dieser Künstler trotz seiner bedeutenden und immer liebenswerten Persönlichkeit doch im Grunde noch völlig auf dem Boden des mittelalterlichen Handwerks und Werkstattbetriebes steht, erweist sich sein berühmterer Sohn Hans Holbein der Jüngere durchaus als der Typus des Künstlers einer anderen Zeit. Ihm scheint das Weltbürgertum angeboren zu sein. Für seine Kunst gibt es keine Landesgrenzen mehr. In Augsburg aufgewachsen, wo schon damals eine kosmopolitische Luft wehte, hat er sich mehr als die örtlich beschränkte Wirksamkeit seines Vaters, der noch im Alter in eine kleine Stadt wie Isenheim übergesiedelt ist, die ins Weite gehende, weltliche Art der Tätigkeit Burgkmairs zum Vorbild genommen. Von allem Anfang ist er wie dieser ein Künstler der Renaissance; und die italienischen Formen gebraucht er gleich als etwas Gewohntes, Hergebrachtes: sie sind ihm ganz natürlich, er muß sie sich nicht wie Dürer erst erkämpfen. Das melancholische Grübeln liegt ihm ferne; er geht frisch und unbeirrt auf seine Ziele los, ohne an sich selbst und seinem Werke zu zweifeln. Die Stille der Gelehrtenstube, aus der Gedanken und Theorien hervorgehen, scheint er nicht gekannt zu haben, obwohl er in seinem Leben manchen

von den humanistischen Schriftstellern, wie vor allem Erasmus von Rotterdam, nahegekommen ist. Seine große Kunst zeigt in allen ihren Äußerungen etwas Verstandesmäßiges, Wohlüberlegtes, sie ist nicht mit heißem Ringen erlebt, wie die Dürers und Grünewalds. Eine gewisse kühle Gelassenheit ist ihr eigen, vergleichbar dem Phlegma der Kunst eines anderen großen Bildnismalers, desVelazquez. Wie dieser scheint er Begeisterung, innere Ergriffenheit nicht zu kennen. Nicht von innen heraus, sondern immer mit dem Blick auf die Natur hat er das Höchste geleistet. Seine Wärme gilt nicht dem Gegenstande, dem Inhalt, sondern der malerischen oder zeichnerischen Durchführung, der Form. In diesem Sinne eilt er seiner Zeit voraus: er ist von allen Künstlern, die wir bisher kennengelernt haben, der fortgeschrittenste, der modernste. Bei ihm ist die Kunst zum Selbstzweck geworden und dient nur mehr sich selbst.

Die deutsche Anhänglichkeit an Heim und Herd, an Haus und Familie scheint Holbein nicht besessen zu haben. Er gehört schon zu den Wanderkünstlern vom Schlage eines Cellini, welche die Welt durchstreifen, um sich nur dort niederzulassen, wo es für sie ehrenvolle oder gewinnbringende Aufträge gibt. Nicht Studien- oder Geschäftsreisen hat er wie Dürer unternommen, sondern seine erste Wanderung ist gleich eine Auswanderung. Er hat sein ganzes Leben fern von der engeren Heimat verbracht. Als achtzehnjähriger Jüngling läßt er sich in Basel nieder, wo er bald genug Bestellungen für Altarbilder, Wandgemälde und Holzschnittillustrationen findet. Daneben arbeitet er in Luzern und vielleicht hat ihn auch eine Fahrt nach Oberitalien mit Werken der lombardischen Schule bekannt gemacht. Durch Erasmus von Rotterdam an Thomas Morus empfohlen, geht er auf zwei Jahre nach London, kehrt später nach einigen Basler Jahren wieder dorthin zurück und verbringt in London das letzte Jahrzehnt seines Lebens, zuletzt als Hofmaler Heinrichs VIII. Im Alter von sechsundvierzig Jahren ist er hier gestorben, fern von seiner Familie und nur von neugewonnenen Freunden umgeben.

Diesem heimatfernen Leben entspricht ein rastloses, immer des Zieles bewußtes Schaffen, dessen Mannigfaltigkeit selbst in der Zeit der Renaissance als etwas außerordentliches gelten muß, zumal da der künstlerische Wert der einzelnen Schöpfungen fast eine völlige Gleichmäßigkeit zeigt. Seine Tätigkeit umfaßt alle Gebiete, die damals dem Maler offenstanden: Bildnisse, Altar- und Historienbilder, Illustrationen, Wandgemälde und Fassadenmalereien, kunstgewerbliche Entwürfe für Glasscheiben und Goldschmiedearbeiten. Nicht ohne Grund ist er der großen Allgemeinheit vor allem als Bildnismaler und Bildniszeichner bekannt. Hierzu bestimmte ihn von vornherein sowohl seine persönliche Anlage, als auch die Umgebung, in der er aufwuchs. Als Kind schon hat er den Vater an seinen feinen Porträtzeichnungen fleißig nach der Natur arbeiten sehen und er selbst ist ihm damals, im Alter von vierzehn Jahren, mit seinem älteren Bruder Ambrosius, der auch Maler werden sollte, Modell gesessen (Abb. 238). Dazu kommt, daß die Bildnismalerei in Deutschland zu dieser Zeit auch sonst zu hoher Blüte emporgewachsen war: nicht nur Dürer, Cranach,

Baldung, Burgkmair, sondern auch Künstler geringeren Ranges, wie Kulmbach, Pencz, Barthel Beham oder die bisher noch nicht genannten Martin Schaffner und Bernard Strigel, der kaiserliche Hofmaler (Tafel XVII), — um nur wenige Beispiele herauszugreifen — haben in diesem Fache Hervorragendes geleistet, das auch heute noch von aller Welt anerkannt, geschätzt und gesucht wird. Unter ihnen ist hierin Holbein, selbst wenn man von der überragenden Anzahl seiner Werke dieser Art absieht, ohne Zweifel der größte und vollkommenste. Von allem Anfang an steht er mit strenger Sachlichkeit seinen Modellen gegenüber, denen er eine ungezwungene Haltung zu verleihen weiß, deren leichte Natürlichkeit während seines späteren Schaffens in stetem Wachsen begriffen ist. Die Hintergründe sind zunächst noch ein wenig unruhig und als solche fühlbar und enthalten künstlich zusammengestellte Formen der Renaissance-Architektur (Abb. 239) oder ganz ausnahmsweise landschaftliche Motive (Abb. 242). Später treten sie immer mehr zurück und werden mit der Gestalt des Bildnisses völlig eins, sei es, daß sie diese mit einem Farbton, einem undurchsichtig dunkeln oder zumeist einem leuchtend hellblauen, hie und da von dekorativ höchst wirksamen Inschriften in feinstem Renaissancegeschmack unterbrochen, oder — nach dem Vorbild der Venezianer — mit Vorhängen oder Draperien umgeben, sei es, daß sie die Dargestellten in die Mitte ihrer Tätigkeit, in ihre Stube, an ihren Schreibtisch versetzen (Abb. 243, 246). Eng vom Rahmen umschlossen erscheinen alle Gestalten, als Brustbilder, Halbfiguren, Kniestücke oder ganze Figuren. Allein mit welcher Kunst, mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Sicherheit sind sie in den Raum gesetzt! Die Personen sind in ihrer bloßen Existenz festgehalten, nur selten zeigen sie eine Bewegung. Die Hände sind aufeinandergelegt oder halten irgend einen gleichgültigen Gegenstand, ein Paar Handschuhe, einen Brief, ein Schriftstück, eine Waffe. Zum Beschauer wird keine Beziehung hergestellt: die Augen blicken ihn zwar meistens an, aber nicht so, als ob sie sich irgendwie mit ihm verständigen wollten. Ein ruhiges Dasein ist hier wiedergegeben, wie auch in den seltenen Bildnisgruppen, die überaus kunstlos angeordnet erscheinen und keinerlei Zusammenhang der Dargestellten miteinander verraten (Abb. 248). Selbst die Frau des Künstlers blickt nicht ihre Kinder an, mit denen sie zusammen in dem herrlichen Gemälde des Basler Museums dargestellt ist, sondern die Augen ihrer verhärmten Züge suchen das Weite (Abb. 244). Trotz der Einfachheit der Auffassung, trotzdem von der Persönlichkeit des Künstlers fast nichts hinzu getan wird, leben alle diese Gestalten. Und dasselbe gilt, wenn Holbein den König Heinrich VIII., eine von dessen Frauen, wie Jane Seymour (Abb. 251), einen Gelehrten, wie Erasmus von Rotterdam (Abb. 243), einen vornehmen Jagdfreund (Abb. 249), elegante Diplomaten (Abb. 248), einen reichen Kaufmann (Tafel XVIII) malt. Die volle Wahrheit und Ehrlichkeit aller seiner Bildnisse erreicht er durch eine unsäglich feine, in allen Einzelheiten gleichmäßige malerische Durchführung, die aus jedem Stückchen seiner sehr reichen Farbe ein Juwel macht. Jedem Gemälde liegt eine höchst sorgfältige Zeichnung zugrunde, und es mag wahr sein,

was man angenommen hat, daß er bei diesen Modellstudien als sicheres Mittel für die Präzision der Wiedergabe die Glastafel verwendet hat. Solche Blätter mußten ihm ja als die einzigen wirklichen Naturaufnahmen genügen; denn die damaligen Besteller dürften, soviel wir wissen, ihm zur genauen malerischen Durchführung nicht mehr gesessen haben. Handzeichnungen dieser Art, zumeist in farbiger Kreide behandelt, sind uns noch in größerer Anzahl erhalten geblieben als köstliche Zeugnisse seines unmittelbaren Naturstudiums und seines durch Ehrlichkeit großen Schaffens (Abb. 256, 257, Tafel XX).

Holbeins Bildnisse allein würden genügen, um seinen Ruhm als eines der größten Künstler, die je gelebt haben, voll zu begründen. Was er aber sonst geschaffen hat, würde leicht das Werk eines Zweiten ausmachen können. Sein Geist ist so lebendig und beweglich, seine Schaffenskraft und -freude so unerschöpflich, daß es für seine Kunst keine äußeren Grenzen geben kann. Allein es will uns scheinen, daß seinen Altarbildern, die alle vor dem ersten Aufenthalt in England entstanden sind, trotz dem Reichtum der Erfindung und der Bewegtheit der Komposition die wahre Innerlichkeit mangelt, die religiösen Kunstwerken ihre Größe verleiht. Viel mehr als die Erregtheit der Passionsszenen beherrscht er die Darstellung ruhigen Daseins, wo er aus der Natur schöpfen konnte: sein Toter Christus im Museum zu Basel (Abb. 241) — ein prachtvoller liegender Akt, der die Einbildungskraft Dostojewskis mächtig angeregt hat, — ist für uns viel ergreifender und größer empfunden als der Heiland seiner Passionsszenen, von dessen bald theatralisch agierender, bald schwächlich leidender Gestalt keinerlei göttlicher Zauber ausgeht. Niemals hätte uns Holbein den idealen Typus Christi geben können, den wir Dürer verdanken. Mit gutem Recht gilt als Holbeins schönstes Altarbild die berühmte Maria mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer im Darmstädter Schloß (Abb. 245). Auch hier ein ruhiges Sein, im Sinne der sante conversazioni der Italiener; doch ist das Grundmotiv ebenso echt deutsch, wie die Empfindung des Ganzen. Die Komposition ist höchst edel und geschlossen, die Stifterfamilie der Muttergottes ganz nahe gerückt, näher als dies selbst die gleichzeitigen großen Venezianer gewagt haben, so nahe wie wenig später Moretto den betenden Edelmann zu Füssen seiner berühmten heiligen Justina dargestellt hat. Die Rundung der Renaissance-Nische bildet den einigenden Hintergrund in diesem Meisterwerk, dessen Harmonie von Formen und Farben immer unvergleichlich bleiben wird.

In einem merkwürdigen Bilde hat Holbein eine märchenhafte Poesie der Erzählung erreicht: in dem Christus, der der heiligen Magdalena erscheint, heute in Hampton Court (Abb. 247). Hier erinnert die Art, wie die Gestalten in die Landschaft gesetzt sind, ein wenig an die Bildgestaltung der Donauschule, noch mehr vielleicht an die der Meister von Brescia, deren Werke Holbein nicht fremd geblieben sein dürften. Im übrigen ist er wohl am glücklichsten dort, wo es gilt, ein dekoratives Ganzes zu geben, wie in den mit feinstem Sinne komponierten Orgelflügeln des Museums von Basel. Den vollen Schwung seines

heiter festlichen Renaissancegeschmacks hat er aber in den zahlreichen Wand- und Fassadenmalereien entwickelt, von denen heute leider nur mehr einzelne Vorzeichnungen, Kopien und Rekonstruktionen eine keineswegs ausreichende Vorstellung zu geben vermögen. In der reichen architektonischen Gestaltung solcher Dekorationen, wie zum Beispiel des Hauses zum Tanz in Basel (Abb. 255) hat sich italienische Schmuckfreudigkeit mit deutschem Wesen vermählt, und im Norden ist diesen Dingen nur etwas Ähnliches an die Seite zu setzen: die niederländische Kunst der Wandteppiche, von der später noch die Rede sein wird. Auch Holbeins Festdekorationen (Abb. 254) entsprechen in Stil und Geist durchaus dem, was die Niederländer zur Feier von Einzügen fürstlicher Personen geschaffen haben.

Einen wesentlichen Teil von Holbeins schöpferischer Tätigkeit bildet der Buchschmuck, den er teils für den Holz-, teils für den Metallschnitt zeichnete. Im Sinne der Reformation hat er die erst kurz vorher den Laienkreisen erschlossene Bibel, besonders das Alte Testament und die Apokalypse (Abb. 258), im Sinne des Humanismus manche Schriften von Erasmus und Thomas Morus illustriert und verziert. Obwohl in der Erfindung nicht immer ganz selbständig, zeigt er doch einen ungeheuren Reichtum, eine geistige Beweglichkeit, eine Frische der Auffassung, ein feines Gefühl für Dekoration, wie kaum ein anderer, und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet hat, er habe einen neuen graphischen Stil geschaffen. Dieser ist am deutlichsten ausgeprägt in den von Geist und Humor sprühenden, fein erfundenen berühmten Bildern des Totentanzes (Abb. 259), die einem alten Vorwurf eine neue, von Reformationsgedanken getränkte Fassung gegeben haben: die klassische und endgültige. Schließlich dürfen wir in dem Umfange von Holbeins zeichnerischer Tätigkeit seine Entwürfe für Glasscheiben (Abb. 578) und Goldschmiedearbeiten nicht vergessen. Sie sind kunstgeschichtlich von nicht geringer Bedeutung; denn der Kleinkunst, dem Kunstgewerbe, ebensowohl wie der Graphik war auf deutschem Boden für den Rest des Jahrhunderts die Vorherrschaft unter allen bildenden Künsten bestimmt. Auch hier ist Holbein vorbildlich.

DIE ZEIT DES ÜBERGANGS IN DEN NIEDERLANDEN

Viel ruhiger und fließender als in Deutschland ist die Bewegung auf dem Gebiete der Malerei zur Zeit der Spätgotik in den Niederlanden. Das Schaffen ist hier mehr ausgeglichen, der Stil zeigt eine größere Sicherheit und Festigkeit. Das Bild der ganzen Schule ist einheitlicher, obwohl sich die Trennung der politisch damals noch vereinigten südlichen und nördlichen Niederlande allmählich auch im Künstlerischen vorbereitet. Die Zersplitterung in örtliche Schulen ist lange nicht so stark wie in Deutschland, rege Beziehungen verbinden die einzelnen Zentren des verhältnismäßig kleinen Landes, die Künstler wandern hin und her. Allmählich tritt die Bedeutung Brügges als Handelsplatzes gegen die Antwerpens zurück. Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wird dieses, durch die Politik der Habsburger begünstigt, zur wirtschaftlichen Hauptstadt der Niederlande. Am ehesten dem deutschen Augsburg vergleichbar, ist es für den Handel ein weit sichtbarer Mittelpunkt, wohin alles zusammenströmt und wohin auch die Künstler von allen Seiten einwandern. Hier finden sie Aufträge und Verdienst, und niederländische Altäre und Gemälde werden nach Spanien, Frankreich, Deutschland, Schweden und Dänemark ausgeführt.

In den Niederlanden erfolgt der Übergang allmählich, ohne Heftigkeit, aber auch ohne die ungestüme Kraft so großer Künstler wie Dürer und Grünewald. Einzelne Renaissancemotive dringen, freilich als rein äußerliche Zutaten, schon früh ein, zum Beispiel in manche Gemälde von Hans Memling (vgl. Bd. VII, Abb. 568, 569). Anderes bringen die Künstler von Reisen nach Italien mit, die nun häufiger, ja zur Regel werden. Dadurch und zugleich auch durch die Einfuhr italienischer Kupferstiche wird der Formenschatz bereichert. Aber wichtiger als dies ist die Umbildung der künstlerischen Grundanschauung. Wie in Deutschland, führt auch hier der Weg ins Freie, Weite, Weltliche, wird auch hier der malende Handwerker zum denkenden Künstler. Dabei nimmt die Tiefe der religiösen Empfindung ab, eine gewisse Veräußerlichung, Verweltlichung der gesamten Kunst tritt ein. Die Befangenheit der Haltung und des Ausdrucks der Gestalten weicht einer freien Beweglichkeit im Sinne der italienischen Renaissance. Profane Gegenstände, für den Geschmack der Liebhaber bestimmt, werden nun häufiger, nicht nur in der Graphik, sondern auch in der Malerei. Das Sittenbild, mythologische und allegorische Darstellungen, die reine Landschaft treten hervor und bilden den Anfang für die Entstehung der besonderen Gattungen der Malerei, welche sich im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts entwickeln. Die malerische Technik behält zunächst noch die

schmelzartige Glätte und die handwerkliche Sorgfalt der altniederländischen Weise bei und wird nur ganz allmählich leichter und flüssiger, bloß in der — offenbar billigen — Exportware von Antwerpener Altären und Altärchen wesentlich sich verschlechternd. Die tüchtige Haltbarkeit der verwendeten Stoffe, der vorzüglich bearbeiteten Eichenbretter, des glatt zugerichteten Kreidegrundes, der fein geriebenen Farben bleiben aber der niederländischen Malerei noch lange, selbst über die Zeiten eines Rubens und eines Rembrandt hinaus.

Dieser Übergangszeit in den Niederlanden fehlt es nicht an bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, wenn auch vielleicht an ganz überragenden, wie sie die deutsche Malerei aufzuweisen hat. Ihre Reihe, unter der auffallend viele Holländer sich finden, beginnt mit dem noch ganz dem fünfzehnten Jahrhundert angehörenden Geertgen tot Sint Jans, in dessen Schaffen aber schon der Anfang der neuen Zeit deutlich sichtbar wird. Neben dem der alten Tradition nachfolgenden Gerard David und dem durchaus selbständigen, ja eigenwilligen Hieronymus Bosch erscheint Quinten Metsys am Anfang des Jahrhunderts als die führende Künstlerpersönlichkeit. Es folgen die italienischer Weise sich zuneigenden Meister Mabuse, Lucas van Leiden und Scorel; und endlich tritt um die Mitte des Jahrhunderts der größte Künstler auf, der ganz für sich dasteht: der unvergleichliche Bauern-Bruegel.

GEERTGEN, BOSCH UND ANDERE HOLLÄNDER

Auch in den Niederlanden zeigt die letzte Entwicklungsstufe der spätgotischen Bewegung ein starkes Streben nach Lebendigkeit und Erregtheit des Ausdrucks, zugleich nach Weiträumigkeit und Monumentalität, ein Streben, das in den Werken Hugo van der Goes' (vgl. Bd. VII, Abb. 564—567, Tafel XLIII) die gewaltigste und würdigste Gestaltung findet. Wie Roger van der Weyden (vgl. Bd. VII, Abb. 556—559, Tafel XLII) auf die deutsche Malerei dieser Zeit bestimmend einwirkt, so ist jetzt der niederländischen in Hugo van der Goes ein neues Vorbild erstanden. An diesen Künstler knüpft auch in gewissem Sinne der Holländer Geertgen tot Sint Jans an, indem er die etwas stumpf befangene Weise der älteren Haarlemer Schule mit neuem Leben erfüllt. Jung gestorben, kann er nicht viel geschaffen haben. Aber das Wenige, das von ihm den Bilderstürmen zutrotz erhalten geblieben ist, läßt ihn als einen Maler erkennen, der vor allem Maler gewesen ist. Seine Empfindung für die Farbe ist stärker und unmittelbarer als die seiner niederländischen Vorläufer und Zeitgenossen. Die Umrisse haben bei ihm viel von der früheren Schärfe verloren, seine Figuren stehen weicher in ihrer Umgebung, von der sie sich nicht mehr hart abheben, seine Formen haben etwas eckig Flächiges, ohne doch scharfkantig zu sein, die Lokalfarben sind, obwohl sehr mannigfaltig, meist stark gebrochen, was zu einer milden Harmonie des Gesamtkolorits und zu einem eigentümlich sanften Wohllaut führt, der in der Malerei dieser Zeit ganz vereinzelt ist. Die Köpfe, besonders die männlichen, die oft bildnismäßige Züge annehmen, sind sehr lebendig charakterisiert, die phantastischen Gewänder von großem Reichtum. Der Ausdruck des Schmerzes in einem seiner berühmtesten Hauptwerke, dem Altarflügel mit der Beweinung Christi im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 267), zeugt von einer sehr tiefen, wenn auch ein wenig verhaltenen Empfindung. Die Erzählungsweise ist schlicht, klar und wahr, ohne allzu lebhaft zu werden. Eine ganz bedeutende Rolle spielt in seiner Kunst die Landschaft, die er im Anschluß an seinen Vorgänger und engeren Landsmann Dirk Bouts (vgl. Bd. VII, Abb. 560—562) mit dem feinsten Gefühl für den Raum behandelt, so daß seine Figuren nicht mehr vor, sondern in der Natur selbst zu leben scheinen. Wie die Gestalt des heiligen Johannes, der nachdenklich auf der Moosbank einer weiten Waldeslichtung sitzt, in dem köstlichen Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin (Tafel XXII) mit der landschaftlichen Umgebung zu voller Einheit verbunden ist — das ergibt einen Stimmungsgehalt, der bisher in der niederländischen Malerei ungeahnt gewesen ist und der ähnlich nur wenige Jahrzehnte später durch manche Werke

der Donauschule erreicht wird. Das gleiche Raumgefühl spricht sich in dem feinen Helldunkel der Geburt Christi, jetzt in der Nationalgalerie zu London (Abb. 268), aus. In solchen Dingen ahnt dieser große Künstler manches vor, was erst die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zur vollen Blüte gebracht hat, wie er auch in der Reihe von Johanniterbrüdern auf einem der Wiener Flügel (Abb. 266) das erste holländische Gruppenbildnis gibt und in eigenartiger Weise die heilige Sippe in das Innere einer gotischen Kirche versetzt (Abb. 264), wodurch die Entstehung des holländischen Architekturstückes vorbereitet wird.

Schon in dieser frühen Zeit weisen die einzelnen holländischen Künstler eine ausgesprochene, unverkennbare Eigenart auf, ähnlich wie wir dies in deutschen Landen haben erkennen können. Fast jeder Maler hat hier seinen besonderen Stil, der sein persönliches Eigentum ist. Rassentheoretikern mag es überlassen bleiben, hierin ein Merkmal der rein germanischen Stämme zu erkennen. Einer der eigenwilligsten Künstler, der ungefähr auf derselben Stilstufe steht und von denselben Voraussetzungen ausgeht, wie Geertgen, ist der namenlose Maler, der von einem hervorragenden Kenner der Meister der Virgo inter virgines genannt und dessen Tätigkeit nach Delft verlegt wird (Abb. 276). Es ist ein naiver Erzähler, voll von liebenswürdiger Anmut, von inniger Empfindung, von einer an Volksmärchen erinnernden Phantastik und Poesie des Ausdrucks, trotz manchen Unbeholfenheiten immer erfreulich, besonders in der oft zum Glühen sich steigernden Farbe, in mancher Hinsicht jenem mittelrheinischen Meister des Hausbuchs vergleichbar.

Noch deutlicher zeigt sich der Übergang von der Kultur des Mittelalters zu der der neueren Zeit in den Werken eines Künstlers, der wohl der angesehenste und einflußreichste der ganzen Gruppe ist: es ist der in dem damals zu Nordbrabant, heute zu Holland gehörenden Herzogenbusch tätige Hieronymus Bosch. Das Gegenständliche seiner Kunst wurzelt noch tief in der geistigen Anschauung des Mittelalters, in Glauben und Aberglauben, in Teufelsspuk und Hofnarrenhumor. In ihm steckt noch etwas von dem absonderlichen, phantastisch-naturalistischen Geschmack der grotesken Formen der Wasserspeier gotischer Kathedralen oder der „Drolerien", die mittelalterliche Miniaturhandschriften umranken. Manches von dem Ursprung seiner Auffassung mag in einem Kunstzweige liegen, der lange vor ihm schon an den Höfen betrieben wurde und dessen Denkmäler zum größten Teil zerstört sind: den Wasserfarbenmalereien auf Leinwand, die, ein wohlfeiler Ersatz für die kostbaren Wandteppiche, schon profane Vorwürfe, allegorische, sprichwörtliche, sittenbildliche in den — bisher fast ausschließlich religiösen — Kreis der Darstellungen einbezogen hat. Bosch selbst schöpft aus der Natur und bildet aus ihr Wesen und Dinge seiner eigenen Einbildungskraft. Er erzählt handgreiflich und scharf, beobachtet mit dem Geist eines Psychologen, Moralisten und Physiognomikers zugleich, schildert mit dem bitteren Humor des Satirikers, Fehler und Laster der Menschheit geißelnd. So erhalten seine religiösen Historienbilder den

Charakter von Dramen, von Tragödien mit komödienhaftem Beigeschmack (Abb. 270, 272). Die Passion zeigt bei ihm mehr die Schlechtigkeit der Erdenwesen als das Leiden des Herrn. Seiner Einbildungskraft läßt er ganz die Zügel schießen, wenn es gilt, überweltliche Dinge darzustellen: Geister, Gespenster, Spuk aller Art. Sein Hauptwerk, das er für König Phlipp den Schönen geschaffen hat und das heute nur mehr aus Kopien bekannt ist, war ein sehr großer Altar mit dem Jüngsten Gericht im Mittelbilde, dem Paradies und der Hölle auf den Flügeln. Ein anderes, noch häufiger kopiertes Triptychon (das Original im Museum zu Lissabon) stellt die Versuchung des heiligen Antonius vor. In solchen Gemälden, wie auch in anderen schwer erklärbaren allegorischen (Abb. 274, 275), gibt er mit unerhörter Erfindungskraft unzählige Gebilde seiner Phantasie wieder. Die Vorstellungen von den letzten Dingen freilich, worauf sie sich gründen, sind uralt und waren damals durch Bücher wie das über die Gesichte des Ritters Tondalus in den weitesten Kreisen verbreitet. Auch in den Mysterien haben sie sicherlich eine Rolle gespielt. Allein neu war es, sie in die bildende Kunst einzuführen und ihnen ein solches Leben zu geben, wie es Bosch getan hat. Und seine Zeitgenossen sind ihm dafür dankbar gewesen: seine Werke waren in Originalen und Kopien weit verbreitet und wurden auch später noch an den Höfen mit Vorliebe gesammelt. Auch für das merkwürdige Nebeneinander von Greuel und Scherz, von Ernst und Humor hat man damals volles Verständnis gehabt. Der mittelalterliche Teufel ist nicht durchaus böse, er hat auch Sinn für Humor. Der Glaube wurde durch den Aberglauben nicht gestört.

Ein anderes Gebiet, das Bosch für die Tafelmalerei erobert hat, ist das des Sittenbildes. Schon seinen Darstellungen von biblischen Gleichnissen, zum Beispiel dem des Verlorenen Sohnes (Abb. 273), und von Sprichwörtern verleiht er völlig sittenbildliche Züge, indem er sie als Vorgänge des täglichen Lebens schildert. Aber auch eigentliche Sittenbilder hat er gemalt; doch sind solche nicht mehr erhalten. Als Vorläufer dieser Gattung, die im Holland des siebzehnten Jahrhunderts ihre größte Blüte erreichte, ist er vor dem großen Bauern-Bruegel außerordentlich wichtig. Und ebenso ist er dies für die Geschichte der Landschaftsmalerei. Denn wenn er selbst auch noch nicht reine Landschaften gemalt hat, so haben doch seine feinen, stimmungsvollen Ausblicke auf weite Ebenen und ferne Hügel bei hohem Horizont stark auf den ersten niederländischen Künstler eingewirkt, der den Titel eines Landschaftsmalers verdient: auf Joachim de Patinier. Und bei Bosch ist ebenso wie bei Geertgen schon das Raumgefühl auf das vollendetste ausgebildet, was man an Bildern beobachten kann, in denen er einzelne Hauptfiguren in die Natur setzt (Abb. 269). Was aber das Überraschendste ist: dieser Erzähler und Schilderer ist zugleich ein sehr großer Maler gewesen. Nur wer die heute noch in Spanien aufbewahrten Hauptwerke seiner Hand gesehen hat, wird dies voll ermessen können. Durch einen zarten, zähflüssigen Auftrag der Farbe erreicht er ein auffallend helles, zumeist kühles, häufig juwelenartig blinkendes Kolorit von ungewöhnlichem Reiz.

Spätere holländische Maler, wie der handwerklich tüchtige Jacob Cornelisz van Amsterdam (Abb. 277) und der preziöse, im Bildnisfach ausgezeichnete Hofmaler Jan Mostaert (Abb. 283) haben diese Helligkeit der Farbe beibehalten, ohne doch den persönlichen Zauber von Boschs Stil wieder zu erreichen.

Von denselben Voraussetzungen, wie Geertgen tot Sint Jans, geht ein Künstler aus, der seine erste Ausbildung in Haarlem erhalten zu haben scheint, früh aber nach Brügge ausgewandert ist: Gerard David. Die gemessene, etwas steife Erzählungsweise seiner holländischen Heimat bildet sich unter der Einwirkung der südniederländischen Malerei zu einem edlen und liebenswürdigen Stil um, und besonders Hans Memling ist ihm zum Vorbild geworden. Auch die gelegentliche Verwendung von Renaissancemotiven im Sinne unwesentlicher Zutaten hat er mit Memling gemein (Abb. 278). Eine ebenmäßige Ruhe liegt über den Gestalten seiner reifen Zeit, und man hat vor seinen Bildern, auch wo sie erzählen, die Empfindung, als würde hier kein lautes Wort gesprochen. Sein Schönheitsideal schließt sich an das Memlings an: die charakteristischen, bis an die Grenze der Karikatur individuell gebildeten Köpfe der älteren Haarlemer Schule verschwinden aus seinen Arbeiten; an ihre Stelle treten edelgeformte, nur leicht ergriffene, ein wenig melancholisch gestimmte Gesichter. Am glücklichsten ist seine Kunst, ähnlich wie die der gleichzeitigen Venezianer, in der Schilderung stillen Daseins. Ruhige Vorgänge, wie etwa den der Taufe Christi (Abb. 281), vornehme Heiligengestalten (Abb. 280), die Mutter Gottes, umgeben von heiligen Frauen und Engeln (Abb. 279) stellt er mit Vorliebe dar und erreicht in solchen wohldurchdachten Kompositionen eine völlige Harmonie von Wollen und Können. Damit verbindet er eine zarte Färbung von hellen meist gebrochenen Tönen, eine weich vertriebene Malweise, ein feines Helldunkel, das sich bei seinen Nachfolgern, wie Adriaen Isenbrant, vielleicht unter der Einwirkung lombardischer Malerei, noch weiter entwickelt. Manche seiner Schöpfungen gehören in ihrer Art, der freilich die volle Größe der Persönlichkeit mangelt, zu den vollendetsten der altniederländischen Malerei. Seine stille, weiche Empfindung überträgt sich selbst auf seine selteneren Bildnisfiguren (Abb. 282) und auf seine Landschaften, die mit ihren feingestimmten Blicken auf einsame Moosbänke, stehende Gewässer, dichte Baumgruppen auch auf die fernere Entwicklung dieses Kunstzweigs nicht ohne Einfluß geblieben sind.

QUINTEN METSYS UND DIE ANTWERPENER MALEREI

Von dem Aufblühen der Stadt Antwerpen haben wir schon flüchtig gesprochen und können hinzufügen, daß sich hier allmählich auch ein Mittelpunkt der gesamten Kultur entwickelte. Es ist daher kein Zufall, daß der einzige niederländische Künstler der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, dem der Titel eines Großen zukommt, sich Antwerpen als Wahlheimat erkoren hat: Quinten Metsys. Er stammt aus Löwen, wo bedeutende Werke von Roger van der Weyden und Dirk Bouts ihm zu unvergeßlichen Jugendeindrücken geworden sein mögen. Freilich soll er nach einer schönen Künstlerlegende mit dem Schmiedehandwerk angefangen haben und erst spät zur Malerei übergegangen sein; etwas Kunstgewerbliches haftet auch seiner ganzen malerischen Tätigkeit an. In Antwerpen aber, wo er vier Jahrzehnte bis zu seinem Tode gelebt hat, ist er zum angesehenen Schulhaupt, zum eigentlichen Begründer der Antwerpener Malerschule geworden. Nicht nur die Reichtümer, die ihn hier umgaben, müssen seine Kunst gefördert haben, sondern auch die geistigen Anregungen, die hier zusammenströmten. Wie Dürer, der nicht versäumte, das Haus des berühmtesten unter den niederländischen Genossen zu besuchen, wie Holbein, der wohl auch seine Bekanntschaft bei Gelegenheit der Durchreise nach England gemacht haben dürfte, stand Metsys in enger Verbindung mit den damaligen Trägern der Kultur, den Humanisten; mit ihnen saß er in der Rhetorikergesellschaft der „Violieren" zusammen, die schon früher sich mit der Künstlervereinigung, der St.-Lukas-Gilde, verbunden hatte. Auch soll er selbst — einer alten Quelle zufolge — ein tüchtiger Musiker gewesen sein, wie ja auch Dürer, wie wir wissen, die niederländische Tonkunst mit Interesse verfolgt hat.

Die Maler der Spätgotik haben, wie dies besonders von Hugo van der Goes und Geertgen tot Sint Jans bekannt ist, sich vor allem an die Geistlichkeit angeschlossen. Den Künstler des neuen Stils verlangte es nach einer anderen, freieren Umgebung durch Menschen von Welt. In Metsys' Kunst spürt man deutlich den Beginn einer Verweltlichung: seine Formen verlieren die etwas steif befangene, wenn auch immer edle und tiefe Weise seiner niederländischen Vorgänger, seine Färbung erhält bei großer Helligkeit etwas Strahlendes, Leuchtendes, kostbaren Geschmeiden Vergleichbares. Noch immer tritt uns aber in manchen seiner Schöpfungen eine große und starke religiöse Empfindung entgegen, die freilich an der Ausdruckskraft Roger van der Weydens gemessen oder mit dem glühenden Ernst Dürers oder Grünewalds verglichen, unendlich zart und leicht gedämpft erscheint. Dennoch ist die Wirkung, die von den

lebensgroßen, mäßig bewegten Gestalten der Beweinung Christi, dem Mittelstück des berühmtesten von Metsys' Altären, heute im Antwerpener Museum (Abb. 285) ausgeht, wahrhaft überwältigend durch die völlig neue Macht der Gesamtstimmung, die am meisten an die von Werken der Tonkunst erinnert. Diese gewaltige Wirkung wird noch erhöht durch den kräftigen Gegensatz, den zu dem Mittelstück die beiden Flügel bilden, der eine mit der Darstellung Salomes, die dem tafelnden Herodes das Haupt des Täufers überbringt, der andere mit der packenden Schilderung des im siedenden Wasser gemarterten Evangelisten Johannes (Abb. 284). Hier herrscht eine ganz andere, weltliche Stimmung: die frommen Legenden werden ins Sittenbildliche umgewandelt, und damit zeigt sich der Anfang einer künstlerischen Gesinnung, die später dem Schaffen des Bauern-Bruegel zugrunde liegt.

Von einer anderen Seite lernen wir Metsys kennen in dem Altar der heiligen Sippe im Museum zu Brüssel (Abb. 287). Die fein abgewogene, streng symmetrische Komposition des Mittelbildes ist ohne das Vorbild italienischer Kunst nicht denkbar. Die feierliche Stille der sante conversazioni muß Metsys bekannt gewesen sein, als er dieses ebenmäßige Werk durchdachte, ebenso wie Dürer, als er sein Rosenkranzfest schuf und später, vielleicht noch auf seiner niederländischen Reise, die durch eine Federzeichnung im Museum zu Bayonne und manche Einzelstudien bekannte Komposition der Maria mit dem Kinde, umgeben von vielen Heiligen, entwarf, ebenso wie Burgkmair und Kulmbach, die in manchen ihrer Altarwerke Ähnliches anstreben. Metsys' künstlerische Richtung geht auf dieselben Ziele los wie die dieser deutschen Meister: in seiner Kunst vermählt sich Nördliches mit Südlichem zu voller Eintracht. Mehr als seine übrigen Zeit- und Landesgenossen hat er das Wesentliche italienischer Weise in sich aufgenommen und in sich empfunden, weniger als sie sich an Äußerlichkeiten, an die Aufnahme von Renaissancemotiven und -ornamenten geklammert. Solche Einzelheiten italienischer Zierfreude hätten ihm auch Stiche und Zeichnungen vermitteln können; die innerliche Erfassung der italienischen Bildform und Anschauungsweise aber hat er wohl kaum anders als durch eine Reise mindestens nach Oberitalien zu erreichen vermocht. In Form und Farbe finden sich bei ihm unverkennbare Anklänge an Lionardos Weise, und er hat seine Ehrfurcht vor diesem Genius durch manche Entlehnungen aus seinen Werken bewiesen. Beziehungen zur lombardischen Schule zeigen auch andere Gemälde seiner Hand, an denen eine besondere Vorliebe für die Halbfigur auffällt. Seine edlen Marienbilder (Abb. 289, 290) erstrahlen in einer sanften Formenschönheit, wie sie die niederländische Kunst vor ihm nicht gekannt hat.

Auch in der Neigung, in einzelnen männlichen Köpfen die äußersten Folgerungen des Realismus zu ziehen und bis an die Grenzen der Karikatur zu gehen, berührt sich Metsys mit Lionardo, und der prachtvolle Studienkopf im Musée Jacquemart-André in Paris (Abb. 293) geht in der Tat auf ein Vorbild Lionardos zurück. Solche Vorarbeiten haben Metsys zu einem großen Bildnismaler gemacht. Mit ihm hält das Gelehrtenporträt seinen Einzug in die niederländische

Kunstgeschichte, und hierin steht er seinen deutschen Geistesverwandten, wie Dürer und Holbein, kaum nach. Seine Freunde, die Humanisten Erasmus von Rotterdam und Petrus Ägydius, hat er in ihre Studierstuben versetzt und damit einen neuen Bildtypus geschaffen, der wiederum einerseits mit seinen Darstellungen des heiligen Hieronymus in der Kammer zusammenhängt, andererseits mit seinen sittenbildlichen Halbfigurenstücken, einer schon von dem Ahnherrn der altniederländischen Malerei, Jan van Eyck, vorgebildeten Gattung, die aber Metsys als solche in Gemälden, wie dem berühmten des Wechslers und seiner Frau im Louvre zu Paris (Abb. 292), recht eigentlich erst begründet hat. In anderen Fällen stellt er seine gelehrten und geistlichen Freunde vor einen landschaftlichen Hintergrund mit weiter Fernsicht und erzielt hiermit, besonders in dem Bildnis eines Domherrn in der Wiener Liechtenstein-Galerie (Abb. 291), eine Größe der Auffassung und der Bildgestaltung, die außerhalb Italiens kaum vorher bekannt gewesen ist und an die geringere Südländer, wie zum Beispiel Solario, der ähnliches versucht hat, nicht entfernt heranreichen.

Das Landschaftliche spielt in Metsys' Schaffen eine bedeutende Rolle, und auch hierin wirkt er führend. Es gibt von ihm eine Reihe Passionsdarstellungen von kleineren Maßen, insbesondere Kreuzigungen (Abb. 288), in denen helle, sonnenbeleuchtete Ausblicke auf fernes Land mit Bauten und Felsen zur vollen Wirkung der zumeist auf wenige Figuren beschränkten Erzählung gehören. Solche Werke, die gründliche Naturstudien voraussetzen, bilden die Grundlage zu einer Entwicklung der Landschaftsmalerei als besonderer Gattung, einer Entwicklung, die sich fast ausschließlich in den Niederlanden vollzogen hat. Von Metsys' Kunst geht der erste Künstler aus, der nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern auch schon zu seiner Zeit, wie wir aus Dürers Aufzeichnungen wissen, den Titel eines guten Landschaftsmalers hat führen dürfen: Joachim de Patinier. Aus dem, was Bosch, David und Metsys vor ihm geschaffen haben, hat er eine neue Bildgattung geformt: die Landschaft, noch nicht rein als Ausdruck eines Naturgefühls, wie wir es heute kennen, aber schon als Hauptsache des Gemäldes, als Schauplatz der zumeist kleinen und häufig zahlreichen Figuren, die darin leben. Der Horizont ist hoch angenommen: man soll von der Welt so viel wie möglich sehen. Ein Gesamtbild bietet sich dar, das freilich noch nicht frei ist von der spätgotischen Freude an den Einzelheiten, an dem „Reiz des Nebensächlichen". Alle Teile der Bildfläche sind mit gleicher Liebe behandelt. Über den warm braungrünlichen Hintergrund blickt man in die kühlere, verblauende Ferne. In der weiten Aussicht erscheinen Wälder, einzelne Bäume, Ortschaften mit ihren Kirchen, einsame Gehöfte und andere Bauten, große Wasserflächen, steile, zerklüftete Felsen, die der Heimat des Meisters an der Maas (Dinant) entnommen sind. Dieses Landschaftsbild, auf den ersten Blick als solches wirksam, wird belebt von einer großen Anzahl von Gestalten, die teils der Erzählung, teils der sittenbildlichen Schilderung dienen. Die kleineren davon hat er wohl durchwegs selbst entworfen und gemalt; die größeren hat er entweder selbst ein wenig steif, aber nie ohne Stilgefühl

hineingesetzt (Abb. 295) oder durch befreundete Figurenmaler hinzumalen lassen, eine Art der Arbeitsteilung, die hier zuerst in der Ölmalerei, vielleicht nach dem Vorbild der älteren Wasserfarbenmalerei auf Leinwand, auftritt und die als neue Erscheinung für die weitere Entwicklung der niederländischen Malerei von nicht geringer Bedeutung ist. Quinten Metsys hat nicht verschmäht, eine der schönsten Landschaften Patiniers, heute im Prado zu Madrid (Abb. 294), mit den Gestalten der Versuchung des heiligen Antonius zu bevölkern, die er im Gegensatz zu Bosch rein sittenbildlich, fast ohne Teufelsspuk aufgefaßt hat, und ebenso hat Dürer für die Staffage einer Landschaft Patiniers mehrere Entwürfe des heiligen Christophorus mit dem Jesuskindlein gezeichnet und damit bewiesen, daß er den Meister des neuen Sonderfaches dieser Auszeichnung für würdig erachtete.

Die Einwirkung von Patiniers Landschaftsstil reicht sehr weit; er ist wie eine herrschende Mode für die gleichzeitige und die folgende Generation maßgebend. Es gibt in den Altarbildern der damaligen Antwerpener Historienmaler kaum einen landschaftlichen Hintergrund, der nicht von Patiniers Weise abhängig ist. Dieser Schule, die in einer großen Anzahl von Werkstätten tätig ist, kommt es freilich auf etwas ganz anderes an. Die Prachtliebe und Festfreude, die sich dank dem steigenden Wohlstande in Antwerpen entwickelt und sich besonders in den „Dekorationen des Augenblicks" bei Gelegenheit der jährlichen Prozessionen und der triumphalen Einzüge der Monarchen, deren einen Dürer mitangesehen hat, in unverkennbarer Weise ausgesprochen haben muß, hat einen sehr eigentümlichen, wenn auch keineswegs durchaus erfreulichen Stil der Malerei hervorgebracht, dessen Erzeugnisse man früher unter dem irrigen Namen des Herri met de Bles zusammengefaßt hat und den man heute als den der Antwerpener Manieristen um 1520 bezeichnet. Seltsame, meist auffallend schlanke Gestalten in phantastischen, oft an Maskerade erinnernden Trachten, mit gezierten, schauspielerhaften Gebärden treten uns hier entgegen und verbinden sich mit einer von willkürlich gewählten Zierformen italienischen Ursprungs durchsetzten, absonderlichen Architektur zu einem „außerordentlich barocken, oft ungenießbaren Ganzen" (C. Justi). In dem Krausen, Bunten, Unruhigen dieses Stils steckt noch viel von dem Wesen nördlicher Spätgotik, das zu den — wohl Kupferstichen nachgebildeten — Renaissanceornamenten in schwer überbrückbarem Gegensatz steht. Das Merkwürdige ist aber, daß der von Weltlichkeit erfüllte Stil, der eher eine Mode zu nennen ist, zu seiner Zeit den größten Anklang gefunden hat: Antwerpener Altarwerke wurden damals nach aller Herren Ländern ausgeführt. Und dabei ist der künstlerische Wert dieser Stücke höchst ungleich; neben zahlreichen handwerklich rohen Arbeiten, die oft dieselbe Komposition mechanisch wiederholen, finden sich Werke, aus denen deutlich künstlerische Persönlichkeiten zu uns sprechen, wie, um nur wenige Beispiele zu nennen, der preziöse, noch namenlose Meister der Münchener Anbetung der Könige (Abb. 296) oder der sehr eigenartige und selbständige, nach Antwerpen eingewanderte Holländer Jan de Cock (Abb. 297).

Dieser Gruppe steht ein Meister nahe, der nur wenig gemalt hat, sich aber als Graphiker und Zeichner für Glasgemälde sehr erfindungsreich und zumeist geschmackvoll erweist: Dirk Vellert (Abb. 298, 299). Auch Joos van Cleve, der sogenannte Meister des Todes Mariä, läßt in seinen nicht seltenen Gemälden deutlich Beziehungen zu jenen Antwerpener Manieristen erkennen, obwohl er sie fast alle an malerischem Können und Feinheit der Empfindung weit übertrifft. Sein großes, immer höchst liebenswürdiges Talent geht in der zarten, hellen Malweise von Quinten Metsys aus, durch den er auch zuerst Lionardo und Lionardeskes kennengelernt haben dürfte; im Landschaftlichen scheint er von Patinier entscheidende Anregungen erhalten zu haben. Seine Art der Erzählung ist bewegt, wenn auch meist ohne innere Erregtheit, seine Erfindung nicht ohne Reichtum, wenn auch nicht immer ganz selbständig. Die zarte Ausdrucksweise, die sanfte Empfindung des Künstlers zeigt sich, glücklicher als in Passionsszenen, in Darstellungen aus dem Leben Mariä (Abb. 300, 302); er ist dank der strahlenden, ihm natürlichen Anmut einer der beliebtesten und auch wirklich erfreulichsten Marienmaler der ganzen Schule. Als Bildnismaler schließt er sich in der Freiheit der Auffassung und der Vornehmheit des Stils an Metsys an (Abb. 303). Die malerische Vollendung der Porträte mit den feinen, durchsichtigen Schatten wurde auch zu seiner Zeit so anerkannt, daß er an die Höfe von Frankreich und England berufen wurde, wo er manche Bildnisse hochgestellter Personen (Tafel XXV) von einer kühlen, unpersönlichen Vornehmheit schuf. In Paris hat Joos van Cleve sowohl neuerliche Anregungen der lombardischen Schule in sich aufgenommen, als auch selbst einen entscheidenden Einfluß auf die französische Bildnismalerei ausgeübt. Auch am Rhein hat seine Porträtkunst einen sehr begabten Fortsetzer in dem Kölner Bartholomeus Bruyn gefunden (Abb. 304). In der künstlerischen Gesinnung, in dem höfischen Geschmack, wenn auch nicht in den Formen steht dem Joos van Cleve der namenlose Meister der weiblichen Halbfiguren nahe, der ohne Zweifel mit der Antwerpener Schule zusammenhängt, wenn er auch vielleicht in einer anderen, nicht ferne gelegenen Stadt, wie Gent oder Mecheln, gewirkt haben mag. Aus der höfischen Stimmung sind die Bilder zu erklären, die ihm seinen Namen gegeben haben und die er im Anschluß an Metsys' Genreszenen geschaffen haben muß, seine modisch gekleideten heiligen Magdalenen und musizierenden Damen (Abb. 305), in denen sich die freundliche Stimmung eines dilettierenden Daseins in liebenswürdiger Weise ausdrückt.

MABUSE UND ORLEY

Den Schritt ins Freie, Weltliche hinaus hatte schon Metsys getan; soweit aber wie seine jüngeren Schulgenossen ist er niemals gegangen und die Begeisterung für italienische Formen hat ihn nicht ganz so wie sie mitgerissen. Die Bewegung, die jenem krausen Stil der Antwerpener Manieristen zugrunde liegt, dürfte, soweit wir sehen können, zuerst an den Höfen in Fluß gekommen sein. In Mecheln, dem Sitze der Statthalterin Margarete von Österreich, erscheint der alte italienische Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari, der, obwohl im Grunde nicht mehr als ein mittelmäßiges Modetalent, doch schon früher Dürer hat manches geben können, was dieser, wenigstens vorübergehend, hochschätzte. Von Barbari mögen manche Anregungen ausgegangen sein: Renaissanceformen, das Studium des Nackten, neue Gegenstände, vor allem mythologische, konnten die Niederländer ihm absehen. Dieses Neue war es, was man im Norden suchte, und es ist wohl kein Zufall, daß auch die ersten beiden Maler, die ganz ins Lager italienischer Anschauungen übergegangen sind, vornehmlich für die Höfe tätig gewesen sind: Jan Gossaert, genannt Mabuse, und Bernaert van Orley.

Mabuse steht in dem frühesten seiner heute bekannten Werke, der prächtigen Anbetung der Könige in der Nationalgalerie zu London (Abb. 306), noch ganz auf dem Boden der alten niederländischen Malerei, etwa auf der Stilstufe Gerard Davids. Aber im Gegensatze zu diesem ist nicht der liebliche Memling sein Vorbild, sondern der edle, herbe Hugo van der Goes. Freilich, von dem glühenden Temperament dieses Genter Meisters ist bei ihm nichts zu spüren. Die Pracht und der Reichtum des Bildgedankens mag aber auf jenen zurückgehen. Denselben spätgotischen Geist zeigt, mehr ins Liebliche, Kunstgewerbliche gewendet, das entzückende Flügelaltärchen mit Maria, dem Kinde und Engeln im Mittelbilde (Abb. 307) im Museum zu Palermo. Hier läßt sich schon die Mabuse eigentümliche Vorliebe für rundliche und sich rundende Formen und für die dekorative Wirkung architektonischer Hintergründe erkennen, ein Geschmack, der sich durch eine italienische Reise folgerichtig weitergebildet hat. Von da an steht sein Stil fest. An die Stelle der krausen Spätgotik der Architektur des Triptychons in Palermo treten Bauformen in der Weise der Antike und der italienischen Renaissance, reichgeschmückt von Skulpturen derselben Art. Von solchem immer kühl gefärbten Hintergrunde, den er fast niemals, selbst in Bildnissen selten vermissen läßt, heben sich die wärmer gefärbten Figuren ab, wofür als Beispiel der heilige Lukas, Maria mit dem Kinde malend, im Prager Rudolphinum (Abb. 308) dienen mag. Die Tiefe religiöser

Empfindung, die noch Metsys besessen hat, ist ganz geschwunden. Ein dekorativ höchst wirksames Ganzes bietet sich uns dar, eine Kunst aber, in der das Künstliche das Künstlerische fast überwiegt, zwar immer noch edel, aber gänzlich ohne Innerlichkeit. Der kühle, objektive Geist, der hier herrscht, ist so sehr zur Sehnsucht der Zeit geworden, daß Mabuses Schöpfungen dieser Art als Offenbarung betrachtet werden. Und in der Tat führt von hier aus der Weg der Entwicklung weiter: die niederländische Kunst mußte diese Stufe überschreiten. Die runden Formen nackter Gestalten, mythologischer oder der althergebrachten von Adam und Eva, erhielten durch den antikisch-italienischen Beigeschmack den Zauber der Idealität und zugleich des Neuen (Abb. 309). Von bewunderungswürdiger Feinheit ist Mabuses malerische Technik, die flüssig und ausgeschrieben den Formen nachgeht und die einen Hauptreiz seiner künstlichen Kunst ausmacht. Kompositionen von wenigen Gestalten gelingen ihm besser als figurenreiche, in denen das Oberflächliche seiner Erzählung mehr zutage tritt. Vielleicht das Vollendetste hat er in seinen Bildnissen gegeben, in denen er die vornehmen Vertreter der höfischen Stände nicht nur in ihrer Vornehmheit allein, sondern auch in ihrem wahren Wesen, ähnlich kühl wie etwa Holbein, wiederzugeben wußte (Abb. 310, 311, Tafel XXVI).

Neben Mabuse steht, ihm ähnlich in der Weltlichkeit der Gesinnung, ein anderer Hofmaler, der Margaretens von Österreich, der Statthalterin der Niederlande: Bernaert van Orley. In seinen Anfängen geht er von der älteren Brüsseler Malerei aus und ist dabei ehrlicher, wenn auch steifer und befangener als Mabuse, dem er in seinen Bildnissen (Abb. 312) hie und da nahe kommt und von dem er entscheidende Anregungen erhalten hat. Noch wichtiger ist aber, daß bei Orley zum erstenmal in der niederländischen Kunst die Einwirkung einer großen Macht sichtbar wird: die von Raffaels reifem Stil. Vielleicht ist es wahr, was in späteren, nicht zuverlässigen Quellen erzählt wird, daß Orley das Weben von Raffaels berühmten Teppichkompositionen in Brüssel zu überwachen hatte. Jedenfalls kann aber Orley die Weise des unvergleichlichen Italieners aus Stichen, Handzeichnungen und Nachzeichnungen kennengelernt haben. Nicht nur an Orleys späteren Altarwerken (Abb. 313) bemerkt man, durch die Entwicklung seines Stils in der Richtung der Monumentalität hin, diesen Einfluß, sondern auch ganz besonders an seinen Entwürfen für Wandteppiche Brüsseler Erzeugung (Abb. 561, 562, 563). Für die Entwicklung dieses Kunstzweiges, der in den Niederlanden etwa die Rolle der Wand- und Fassadenmalerei anderer Länder einnimmt und von dem später noch die Rede sein soll, ist Orley, ebenso wie sein Schüler und Nachfolger Peter Coecke van Aelst, von großer Bedeutung. Der weltlich monumentale Stil dieser Künstler ist einer Seite von Holbeins Schaffen verwandt und läuft damit parallel, und selbst in einzelnen Holzschnitten, wie in Peter Coeckes Triumph des Castricus (Abb. 323), zeigt sich eine solche Ähnlichkeit des Kunstwollens.

LUCAS VAN LEYDEN UND JAN VAN SCOREL

Die gleiche Bewegung, welche über die Antike und Italien zu einer verweltlichenden Befreiung der Kunst, der Kunstmittel und der Kunstgattungen führen sollte, greift nun auch nach Holland über. Es galt, die steife Befangenheit, welche ältere Künstler, wie Jacob Cornelisz und Jan Mostaert, trotz dem bei ihnen schon eingetretenen Mangel innerlicher Empfindung und trotz der gelegentlichen Verwendung von Renaissancemotiven noch beibehalten hatten, endgültig zu überwinden. Lucas van Leyden und Jan van Scorel sind hier die Pfadfinder und „Leuchterträger" für den Weg ins neue Land. Aber schon Cornelis Engebrechtsz, der Lehrer des Erstgenannten, war ebenso wie der früher erwähnte Jan de Cock, der mit ihm irgendwie zusammenhängt, nach dieser Richtung vorangegangen, und die zierliche Seite von Engebrechtsz' Stil hat viel mit dem jener Antwerpener Manieristen gemein. Nur kommt bei ihm, wie überhaupt bei den Holländern, das Landschaftliche noch mehr zur Geltung (Abb. 314).

Den größten Weltruhm hat von allen niederländischen Künstlern der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Lucas van Leyden errungen, besonders durch seine Kupferstiche, die seinen Namen in aller Herren Länder trugen und beinahe denen Dürers gleichgestellt wurden. Als Wunderkind hat er früh angefangen und in seinem kurzen Leben eine große Anzahl von Blättern geschaffen, deren technische Vollendung, die ihnen von allem Anfang eigen ist, immer Bewunderung erregen wird. Er geht von einem herben Naturalismus aus, der, in der Art der Erzählung dem Sittenbildlichen zuneigend, seinen menschlichen Gestalten eine gewisse Stumpfheit, Erdenschwere, Seelenlosigkeit verleiht, während seine Betrachtung der unbelebten Natur von feiner Empfindung erfüllt ist. In der Stoffwahl ist er von einer sehr großen Vielseitigkeit; neben den Gegenständen des Neuen Testaments erscheinen die des Alten, worin er den Neigungen des späteren protestantischen Hollands vorangeht, neben sittenbildlichen (Abb. 319) mythologische und allegorische. Sein Stil geht sodann, unter dem Einfluß der Graphik Dürers und Marcantons, zu größerer Freiheit und Beweglichkeit über (Abb. 320, 321). Seine Gestalten und die sie umhüllenden Gewänder bekommen einen erhöhten Schwung, sie sind mit feinem Stilgefühl entworfen und vereinigen sich — auch in den Holzschnitten (Abb. 322) — mit der groß aufgefaßten Landschaft zu völliger Einheit. Ähnlich ist sein Entwicklungsgang in den Gemälden zu erkennen, die der Graphik in der hellen Farbigkeit und der leichten Flüssigkeit der Behandlung nicht nachstehen und ihn ebenfalls von den verschiedensten Seiten zeigen: als

Maler der Madonna (Abb. 316), als Erzähler biblischer Ereignisse, als Darsteller des Nackten, das er trotz den italienischen Vorbildern ganz selbstständig wiederzugeben weiß (Abb. 317), als Schilderer des Alltäglichen und gleichzeitig mit Quinten Metsys Schöpfer des Sittenbildes (Abb. 318), endlich als Bildnismaler (Abb. 315).

Einen ganz ähnlichen Entwicklungsweg wie Lucas van Leyden hat ein gleichaltriger holländischer Künstler, Jan van Scorel, eingeschlagen, dessen Stil freilich dank dem höheren Lebensalter, das er erreicht hat, schon der Bewegung näher entgegen geht, der wir heute — ohne damit einen tadelnden Beigeschmack zu verbinden — den Namen des Manierismus zu geben pflegen. Auch Scorels Anfänge stecken noch in dem kräftigen altholländischen Realismus, und ein prächtiges Altarwerk, das er auf der Fahrt nach Italien und dem heiligen Lande in Kärnten geschaffen hat, gibt der heiligen Sippe das Ansehen einer Familienversammlung in modernem Gewande (Abb. 324). Aus Rom, wo er seinem engen Landsmann Hadrian VI. als Hüter der Antiken des Belvedere diente, ist er als ein ganz anderer zurückgekehrt. Die Kunst der Alten und Raffaels Werke haben ihn ebenso mächtig angeregt wie Mabuse und Orley. Aber nicht nur neue Formen hat Scorel im Süden gefunden, sondern, was die Hauptsache ist und wozu auch in der älteren holländischen Kunst die Vorbedingungen bestanden, eine große Auffassung vom Bildganzen. Ähnlich wie bei Lucas van Leyden, aber noch ausgesprochener ist bei ihm das Gefühl für den Raum: Landschaft und Innenraum sind nicht mehr eine Beigabe, sondern etwas durchaus Wesentliches für die Bildform; die in leichtem Helldunkel sich rundenden Figuren stehen nicht vor dem Raum, sie leben ganz in ihm, gleichgültig, ob es sich um weithin gesehene Landschaften mit knorrigen Bäumen im Vordergrunde (Abb. 326, Tafel XXVII) oder um Innenräume, wie den goldblinkenden der alten Sankt-Peterskirche (Abb. 325), handelt. Die Erzählung, die Bewegung der klassischen Gestalten ist höchst mannigfaltig und lebendig, die Ansichten des Profils und des Rückens sind dank der neuen Freiheit häufiger und geschickter angewendet als je vorher in der niederländischen Kunst. Im ganzen genommen: eine reiche, bewegte, in der hellen und doch kräftigen Färbung zum rein Malerischen neigende Bildform, die über den Manierismus zum Barock führt. Das Sittenbildliche liegt Scorel, als seinen idealistischen Absichten widersprechend, ferne; hingegen hat er Vorzügliches im Porträt geleistet. Seine Einzelbildnisse, zumeist mit schönem landschaftlichen Hintergrunde, haben einen großen Stil (Abb. 328); im Familien- (Abb. 327) und im Gruppen-Porträt erscheint er als der bedeutendste Vorläufer für diese Gattungen, welche die niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zur höchsten Vollendung bringen sollte.

Eine so vielseitige Natur wie Scorel, der Geistlicher und Weltmann, Musiker und Dichter zugleich gewesen ist, mußte weiter wirken. Von seinen Schülern sind Marten van Heemskerk im Figürlichen der eigenartigste und Anton Mor im Bildnisfache der stilvollste und größte (Abb. 371—373).

PETER BRUEGEL DER ÄLTERE

Mit der Loslösung der Kunst von der Kirche, mit der Verweltlichung der Kunst hängt eine kunstgeschichtlich höchst wichtige Erscheinung zusammen: die Entstehung der Gattungen der Malerei, wofür in den Niederlanden des sechzehnten Jahrhunderts die wesentlichen Grundlagen geschaffen worden sind. Hier zuerst erscheinen Spezialisten besonderer Fächer, hier zuerst kommt es zur Arbeitsteilung, zum Zusammenwirken mehrerer Künstler an einem Bilde für verschiedene Aufgaben (was nicht mit dem durchaus anderen Werkstattbetrieb des Mittelalters verwechselt werden darf), hier zuerst treten die Gattungen getrennt auf: Historienmalerei, Sittenbild, Landschaft, Stilleben, Bildnis, und bald teilen sich diese wieder in besondere Unterfächer. Schon früh zeigt sich in der niederländischen Malerei die Vorliebe für das Sittenbildliche. Wie diese Neigung sich bei Hieronymus Bosch, Quinten Metsys und Lucas van Leyden fortsetzt und ausreift, haben wir schon gesehen. Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts wird durch eine Reihe vonKünstlern, unter denen die auch als Historienmaler tätigen Jan van Hemessen und Pieter Aertsen (Abb. 329, 330) genannt seien, das Sittenbild als Gattung geschaffen, sowohl in großen (meist Halb-) Figuren, als auch in gestaltenreichen, kleinfigurigen Kompositionen, für die der sogenannte Braunschweiger Monogrammist (der wahrscheinlich mit dem in Antwerpen tätigen Holländer Jan van Amstel identisch ist) besonders maßgebend ist. Manche biblische Szenen, wie besonders die der Geschichte des Verlorenen Sohnes (Abb. 331), werden schon jetzt mit Vorliebe ins Sittenbildliche gewendet, wie dies von Hieronymus Bosch vorbereitet worden war.

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt ein ganz großer Künstler auf, der in seiner vielseitigen schöpferischen Tätigkeit alle solche Bestrebungen umfassend in seiner Person vereinigt und der uns durch die unvergleichliche Kraft seiner Kunst leicht vergessen läßt, daß er in mancher Hinsicht noch auf demselben Boden steht, wie jene weniger berühmten Vorgänger. Es ist dies Peter Bruegel der Ältere, genannt Bauern-Bruegel. Er geht nicht nur in seiner ausgesprochenen Neigung zur sittenbildlichen Auffassung auf Künstler wie Hieronymus Bosch, den Braunschweiger Monogrammisten, Pieter Aertsen, Hemessen zurück, sondern er knüpft auch in seinem Schaffen an alte höfische Kunstgattungen an, an die Wandteppiche und besonders an deren Surrogate, die Wasserfarbenmalereien auf Leinwand, in denen schon ein Jahrhundert früher weltliche Gegenstände der verschiedensten Art behandelt worden waren. Leider sind fast alle frühen Erzeugnisse dieses malerischen Verfahrens, wohl durch die Unbilden nordischer Witterung, verloren gegangen. Nur aus Bruegels Zeit und von seiner Hand

sind uns Wasserfarbenmalereien erhalten geblieben, und es scheint, daß er selbst seine Laufbahn als Wasserfarbenmaler begonnen hat. Als solcher dürfte er in die Werkstatt eines der offiziellen, romanistisch gesinnten Antwerpener Künstler, Peter Coeckes van Aelst, eingetreten sein, dessen Schwiegersohn er später wurde, und nach seiner italienischen Reise hat ihn Hieronymus Cock, der erste große Verleger von Kupferstichen in den Niederlanden, als Vorzeichner für seine Blätter, zumeist profanen Inhalts, benützt.

Bruegels Vielseitigkeit ist wahrhaft ungeheuer, und in seinem Schaffen finden sich fast alle späteren Gattungen der Malerei vereinigt. Es gibt von ihm religiöse Historienbilder, die er zumeist mit vielen sittenbildlichen Zügen umgibt, allegorische und satirische Darstellungen, in denen er den Gebilden seiner Einbildungskraft immer neue Motive unterlegt, Schilderungen des Höllenspuks, in denen er besonders Bosch nachfolgt, bildliche Wiedergaben von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Wendungen, eigentliche Sittenbilder, zu denen auch die Bauernstücke gehören, denen er seinen Beinamen verdankt, reine Landschaften, unter denen auch das Winterbild und die Marine erscheinen, die später zu eigenen Gattungen geworden sind. Alles dies behandelt er als Maler, als Zeichner und als Vorzeichner für den Kupferstich.

Gemälde von Bruegel kennen wir heute fast nur aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, dessen Dauer wir nicht genau anzugeben vermögen, weil uns nur das Todes-, nicht aber das Geburtsdatum bekannt ist. Doch dürfte er höchstens fünfzig Jahre geworden sein. So gehören beinahe alle Bilder, die heute erhalten sind, seinem reifen Mannesalter an. Ihr Stil ist durchaus einheitlich und höchst persönlich, und vielleicht nur in der Farbe vermag man eine gewisse Entwicklung von kräftiger Buntheit und Tiefe der Lokalfarben zu größerer Einheit und Helligkeit des Kolorits zu verfolgen. Die Komposition ist sehr mannigfaltig. Immer ist sie durch die Wiedergabe des Raumes, der sie, sei er nun Landschaft oder Gemach, durchaus einheitlich umfaßt, völlig beherrscht. Das ergibt eine Bildform von einer einzigen, eigenartigen Größe; dabei ist ein stattliches Breitformat bevorzugt. Die Perspektive, die zu den wunderbarsten Feinheiten der Fernwirkung führt, wird niemals durch rein malerische Mittel, durch Rundung der Formen oder durch Helldunkel bewirkt, sondern fast ausschließlich durch die Zeichnung. Bruegels Malerei ist reine Flächenkunst, und darin erweist sich deutlich sein Zusammenhang mit dem Stil der höfischen Wandteppiche und Wasserfarbenmalereien früherer Zeiten.

Auch in seinen Historienbildern, vornehmlich religiösen Inhalts, offenbart sich zunächst in dem reichen Vielerlei von Erzählung und Erfindung ein starker Rest spätgotischen und zugleich germanischen Empfindens. Unverkennbar beherrscht ihn eine innige Freude an der Einzelheit: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!" gilt auch für ihn. War noch bei Metsys die Wiedergabe biblischen Geschehens auf die wesentlichen handelnden Personen beschränkt, so ist Bruegels Darstellung mit unzähligen sittenbildlichen Zügen verbrämt, die fast zur Hauptsache werden. Das führt zur Verweltlichung

und zugleich zur Verlebendigung der Schilderung, wobei Bruegel vor Anachronismen keineswegs zurückschreckt. Die Kreuztragung Christi (Abb. 335) wird bei ihm zum Bilde einer Hinrichtung, wie sie in den Niederlanden zu den Zeiten des Herzogs von Alba ein häufiges Schauspiel war; das Volk drängt sich hinzu, fast zum Volksfest wird die biblische Handlung, deren eigentlicher Inhalt auf wenige Personen des Vordergrundes beschränkt ist und deren leidende Hauptperson unter der Volksmenge im Mittelgrunde fast verschwindet. Den Kindermord und die Volkszählung (Abb. 344) zu Bethlehem verlegt er in ein im Winterschnee daliegendes heimatliches Dorf, die Bekehrung Pauli (Abb. 345) in eine tief zerklüftete Felsenschlucht von phantastischen Formen. Den Turmbau zu Babel (Abb. 334) macht er zum Abbilde der technisch geschulten Bautätigkeit seines Jahrhunderts. Nur die Anbetung der Könige (Tafel XXVIII) hat noch bei ihm etwas von der geschlossenen Darstellungsform der älteren niederländischen Schule, wobei freilich das Ganze im Sinne von Bosch' Beispiel stark ins Sittenbildliche gewendet erscheint. Vollends überraschend ist es, wie er einen klassischen Vorwurf behandelt: den Sturz des Ikarus (Abb. 349). Mabuse hätte daraus eine Schaustellung seines Wissens um die nackte männliche Aktfigur gemacht; Bruegel gibt die Macht der Sonne in einer herrlichen Morgenlandschaft wieder, mit einem pflügenden Bauer und einem Schafhirten, der Ikarus' Fall in den fernen Wolken beobachtet, wie ein Naturereignis, etwa das Erscheinen eines Kometen.

Die Darstellung höllischen Spuks bildet Bruegel, der mittelalterlichen Weltanschauung folgend, im Anschluß an Hieronymus Bosch mit reichster Einbildungskraft weiter aus: in Gemälden wie dem Triumph des Todes (Abb. 337) und dem Höllensturz der Verdammten (Abb. 333) entsteht malerisch und gegenständlich etwas ganz Neues, nicht mehr satirisch-spielerisch wie bei Bosch, sondern gewaltig packend und erschütternd. Nicht minder ergreifend sind die Schilderungen von biblischen Gleichnissen, wie dem von den Blinden mit seiner Kette trauriger Gestalten (Abb. 347), und von Sprichwörtern, wie dem von der Untreue der Welt (Abb. 336). In diesen beiden Gemälden geht Bruegel auf die alte Technik der Wasserfarbenmalerei auf Leinwand zurück und weiß die melancholische Stimmung durch die weite, öde Landschaft zu erhöhen. Von hier aus führt der Weg zu den eigentlichen Sittenbildern: neben der Wiedergabe der verschiedensten Arten von Kinderspielen auf einem weiten Platz des damaligen Antwerpens mit der auffallenden Freude an Einzelheiten (Abb. 332) und dem malerisch vollendeten, das siebzehnte Jahrhundert vorahnenden kleinen Gemälde der Krüppel (Abb. 346) sind hier vor allem die Bauernhochzeit und die Bauernkirmes (Abb. 348, Tafel XXIX) zu nennen. Hier haben eine tief innerliche, sichere Anschauung des Bauernlebens, die der große Künstler durch die emsigsten Naturstudien sich erworben hat, ein fester, mächtiger, nirgends auf Kleinliches ausgehender Stil, der in Zeichnung und Malerei gleich vollkommen ist, ein naiver, überaus lebendiger und doch maßvoller Humor ohne satirische Schärfe einen so vollkommenen Ausdruck gefunden, daß man

nicht zuviel sagt, wenn man Bruegel als den eigentlichen Schöpfer des niederländischen Sittenbildes bezeichnet.

Wie wir gesehen haben, spielt schon in den Figurenbildern des Meisters die Landschaft eine wichtige, eine entscheidende Rolle, da sie zu dem Wesentlichsten der Bildgestaltung gehört. Wenn Patinier als der früheste Spezialist dieser Gattung gelten darf, so ist Bruegel ohne Zweifel der erste Landschaftsmaler großen Stils, den die Geschichte der niederländischen Malerei aufzuweisen hat. Einzelne reine Landschaftsbilder hat es vor ihm schon gegeben. Allein wenn es für ihn vielleicht noch gewisser Vorwände, etwa von Monats- oder Jahreszeiten-Darstellungen oder dergleichen bedurfte, so hat er doch als erster Gemälde geschaffen, in denen die Wiedergabe eines weiten Ausschnitts aus der Natur und die Empfindung für die Natur die Hauptsache und die Figuren, die sie bevölkern, ganz zur Staffage herabgesunken sind. Was schon in den niederländischen und französischen Miniaturhandschriften des fünfzehnten Jahrhunderts vorgeahnt worden war, bringt er zur Vollendung. Die Stimmung verschiedener Jahres- und Tageszeiten weiß er zu schildern: den düsteren Ernst eines Vorfrühlingstages, an dem die Bäume beschnitten werden (Abb. 339), die heitere Wärme der Erntezeit (Abb. 340, 341), die kühle Sonne eines Spätherbsttages (Abb. 342), endlich die grimmige Kälte des Winters im Schnee (Abb. 338). Noch kurz vor Bruegels Auftreten hatte ein französischer Dichter, Maurice Scève, in hübschen Versen gesagt, der Maler vermöge zwar die Weiße des Schnees zu malen, nicht aber seine Kälte. Bruegel hat ihn Lügen gestraft und in der Natur Reize entdeckt, die vor ihm niemand gesehen hatte. Als echter Niederländer hat er endlich auch die erste und damit zugleich die großartigste Marine geschaffen in einer wunderbar breit und flüssig gemalten Wiedergabe des vom Sturme gepeitschten Meeres (Abb. 343).

Das Wichtigste, was er von einer Reise nach Italien, die ihn über die Alpen führte, mitbrachte, war — mit dem alten Maler und Künstlerbiographen Karel van Mander zu sprechen —, daß er alle die Berge und Felsen verschluckte, um sie, nach Hause zurückgekehrt, wieder auf Leinwand und Malbrett auszuspeien. Auch seine gezeichneten Landschaften, teils Ansichten nach der Natur, teils Gebilde der Phantasie, gehören zu dem Schönsten, was er geschaffen hat. Wenn er in seiner gleichsam mosaikartig strichelnden Art der Zeichnung nicht wesentlich von seinen niederländischen Vorgängern abweicht und selbst mit dem poesievollen Venezianer Domenico Campagnola manches gemein hat, so ist doch er ähnlich wie Dürer, der auch die Größe seiner Naturauffassung als Reisefrucht gewonnen hat, einer der ersten, die ein einheitliches, mächtiges Landschaftsbild von geschlossener Wirkung zu gestalten wissen (Abb. 350—352). Dabei ist es gleichgültig, ob er die Ansicht selbst komponiert oder dem Naturausschnitt die abgerundete Fassung verleiht. Immer entsteht etwas Gewaltiges, Großgesehenes, Unvergleichliches. Niemals vorher ist in ähnlich dichterischer Weise die Natur aufgefaßt worden, wie etwa in dem Blatte mit der aufgehenden Sonne, welche zwischen den zerrissenen Wolken, die an hohen Felsen hängen, strahlend hervorbricht (Abb. 353).

Neben der neuen Auffassung des Bildes der unbelebten Natur hat Bruegel, ähnlich etwa wie Dürer und Metsys, aus Italien etwas anderes nach Hause gebracht: die volle Freiheit in der Behandlung der menschlichen Gestalt, ihres Lebens und ihrer Bewegung. Nur dieses Grundsätzliche, nicht einzelne Formen und Motive hat er Italien zu danken. Nicht wie Mabuse entnimmt er der südlichen Weise künstliche Nuditäten und verkünstelte Bewegungsmotive, sondern er verleiht den Gestalten seines eigenen Volkes, wie den Gebilden seiner Einbildungskraft eine bisher ungeahnte, freie Beweglichkeit, wodurch sie dem Beschauer wahrhaft lebend erscheinen. Im Gegensatze zu Dürer bedarf er für die einzelnen Teile seiner Figurenbilder keiner besonderen Naturstudien, er entwirft sie ganz aus dem Kopfe allein. Es ist höchst bezeichnend für seine Schaffensweise, daß die zahlreichen köstlichen Studienblätter, die er „nach dem Leben", nach Gestalten seines heimatlichen Volkes geschaffen (Abb. 356—360) und die er mit sorgfältigen Farbennotizen versehen hat, — mit einer einzigen geringfügigen Ausnahme — nicht in seinen Gemälden verwendet erscheinen. Dazu sind sie von vorneherein nicht bestimmt, sie sollen vielmehr ihrem Schöpfer nichts anderes als volle Klarheit über Form, Bewegung, Farbe einzelner Figuren verschaffen und ihm ein Sammelbecken von Anschauung bieten, woraus er mit voller Freiheit und, ohne sich an Bestimmtes auch nur anzulehnen, die unabhängig bewegten und geformten Gestalten seiner Gemälde zu schöpfen vermag. Das ist ein Vorgang, der nur einer ganz großen künstlerischen Kraft möglich und daher in der Geschichte der Kunst äußerst selten ist.

Als Vorzeichner für den Kupferstich hat Bruegel fast die ganze Zeit seines Wirkens gearbeitet. Sein Auftraggeber war hier jener durch Reisen in Italien und humanistische Studien gebildete Verleger Hieronymus Cock, der zugleich italienische und vlämische Kunstwerke in Stichen wiedergeben ließ, wie zum Beispiel durch Giorgio Ghisi Raffaels „Schule von Athen". Bruegel schuf für ihn in sorgfältigen Federzeichnungen, von denen viele noch erhalten sind (Abb. 355), Stichvorlagen zu Landschaften, Veduten und Marinen, zu figürlichen Darstellungen religiösen, sittenbildlichen, allegorischen und sprichwörtlichen Inhalts. Diese Blätter, die den gesamten Stoffkreis der damaligen Kunst umfassen, waren keineswegs, etwa wie Flugblätter, für das Volk bestimmt, sondern für den Kreis der Gebildeten, dem Cock ebenso angehörte wie Bruegel. Schon die lateinischen Aufschriften beweisen dies. Bruegel, der hier auf alte höfische Vorwürfe, auf Gegenstände, die in den mittelalterlichen Mysterien, ebenso wie in den Spielen der Rhetorikergesellschaften vorkamen, alles in neuer Auffassung umgestaltend, zurückgeht, faßt die ganze Bildung seiner Zeit zusammen und schildert als ein zeichnender Rabelais Sitten und Unsitten des Jahrhunderts. Auch hier erweist er sich, weit entfernt von der Anschauung des mittelalterlichen Handwerkers, als der moderne, denkende Künstler, als welcher er sich uns schon durch die große malerische und geistige Kraft seiner Bilder offenbart hat.

DER NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE MANIERISMUS

Hieronymus Cocks Verlag in Antwerpen bietet uns mit seinem Laden, in dem Erzeugnisse der verschiedensten Kunstrichtungen und Kunstgattungen feilgeboten werden, — wohl zum ersten Male in der Geschichte der Kunst — eine Vorstellung von dem zerrissenen, künstlerischen Leben einer modernen Großstadt. Wie heute, sehen wir dort allerlei Strömungen deutlich voneinander getrennt nebeneinander laufen. Bruegels außerordentlich vielseitiger, künstlerisch unvergleichlicher Tätigkeit steht die mehr einseitige, kunstgeschichtlich aber ohne Zweifel einflußreichere des damaligen unbestrittenen Hauptes der Antwerpener Malerschule, des Frans Floris, gegenüber. Bruegels Einwirkung auf spätere Schöpfungen beschränkt sich im wesentlichen auf das Gebiet des Sittenbildes, und tatsächlich sind weder Rubens' noch Adriaen Brouwers Leistungen auf diesem Felde ohne Bruegels Vorbild denkbar. Floris' Macht — wenn auch freilich nicht seine Kunst — ist viel größer; denn er beherrscht die Historienmalerei und mit ihr den Gedanken des künstlerischen Fortschritts, der seine Zeit bewegt. Gewollt und gesucht wurde damals das Typische, Gesetzmäßige, und wir haben gesehen, daß schon selbst Geister wie Dürer, der übrigens auch auf die niederländische Kunst bedeutsam eingewirkt hat, ihr Streben nach derselben Seite hin gerichtet hatten. Das Problem der Form stand im Vordergrunde: die menschliche Gestalt, das Nackte in voller Freiheit der Bewegung sollte erfaßt werden und zwar im Anschluß an die florentinischen Manieristen, wie Bronzino und Vasari. Zugleich strebt die niederländische Kunst aus der engen Sphäre des Nationalen hinaus, sie wird fast noch berühmter als die des fünfzehnten Jahrhunderts, sie geht auf internationale Geltung aus. Tatsächlich sehen wir niederländische Künstler wandern und auswandern, nach Deutschland, Böhmen, Spanien und Italien, und überall — besonders an den Höfen — werden ihnen wichtige Aufträge zuteil. Hier erscheinen sie neben deutschen, und durch Wirkung und Gegenwirkung entwickelt sich nun ein künstlerischer Kreis niederländisch-deutscher Kultur, der zur Untrennbarkeit verbunden ist.

Höher als Bruegels Stoffgebiete war ohne Zweifel zu seiner Zeit das der idealen Historienmalerei geschätzt, worin Frans Floris mit Recht als der Führer galt. Auch für die Niederlande könnte man mit Jakob Burckhardt sagen, die Mode habe damals lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht verlangt. Vergleicht man Floris' Gemälde des Engelsturzes, das als Beispiel seiner religiösen Malerei gelten mag (Abb. 361), mit Bruegels Darstellung desselben Vorwurfs (Abb. 333), so sieht man, wie weit entfernt voneinander die Arten des Kunstwollens der beiden zu gleicher Zeit in einer Stadt lebenden Künstler

gewesen sind. Während bei Bruegel ein noch dem spätgotischen Geist nahestehendes Neben- und Durcheinander phantastischer Motive von Hölle und Spuk und zugleich eine innere Wärme des Temperaments herrschen, zeigt sich bei Floris die verstandesmäßige Kühle einer genau durchdachten Komposition von klassisch durchgebildeten und künstlich bewegten nackten Körpern, aufgebaut etwa in der Art des Italieners Vasari und die Bestrebungen Scorels nach dieser Richtung fortsetzend. Dabei ist aber Floris keineswegs ein unbedeutender Maler. Das verrät sich bei ihm in der Herrschaft eines Tones und in der Zurückdrängung der Lokalfarben, besonders aber in dem breiten und flüssigen Auftrag der hellen Farben, worin er Rubens' Art vorbereitet. Auch aus seinen weltlichen Historien, wie dem Fest der Meergötter (Abb. 364), ergibt sich dieselbe im wesentlichen formalistische Gesinnung, die von nun an in der niederländischen und in der deutschen Malerei zur Regel wird. In der folgenden Zeit wird die Färbung etwas kräftiger, das Helldunkel lebhafter, der Ausdruck stärker; die Bildung und Bewegung der Gestalten erhalten einen höheren Schwung und eine gewisse zierliche, ja oft gezierte Anmut, die an manche Erscheinungen der Spätgotik erinnert. Dieser Stil ist aber weitverbreitet, und es mag hier genügen, einige seiner tüchtigsten Vertreter zu nennen: den ein wenig nüchternen Antwerpener Marten de Vos (Abb. 366), den vielseitigen, oft poesievollen Utrechter Abraham Bloemaert (Abb. 365), den nach kraftvollem Ausdruck strebenden, eigenartigen Cornelis Cornelisz van Haarlem (Abb. 368), endlich einige Maler des Kreises, der sich um den Hof Kaiser Rudolphs II. in Prag scharte: den Niederländer Bartholomaeus Spranger (Abb. 367) und die Deutschen Johann Rottenhammer, Hans von Achen und Joseph Heinz (Abb. 369). Auch die Lehrer des Rubens, der selbst freilich die nackten Formen mit einem ganz neuen Schwung der Bewegung erfüllen sollte, gehören in diese Stilgruppe. Der Manierismus entwickelt sich zum Barockstil.

Dem Porträt weisen die italienischen Kunsttheorien einen niedrigen Rang unter den Kunstgattungen an, und dennoch hat auch der italienische Manierismus auf diesem Felde hervorragende Leistungen aufzuzeigen — man denke nur an einzelne Bildnisse des Bronzino. Der noch lebendigere Wirklichkeitssinn der Niederländer läßt auch diese prächtig aufgeblühte Gattung nicht absterben, und gerade die zweite Hälfte des Jahrhunderts ist überreich an vorzüglichen Werken dieser Art. Mit bedeutenden Mitteln, die den Einfluß der Venezianer, vor allem Tizians, nicht verleugnen, wird eine dank weicherer Pinselführung mehr malerische Wirkung bei erhöhtem Ausdruck und lebendigerer Charakteristik erreicht. Zumeist wird auf einen bewegten Hintergrund von Landschaft oder Architektur verzichtet, und, wie in der späteren venezianischen Malerei, heben sich die eindringlichen Gestalten von einem einfarbigen, meist neutral dunkeln Grunde ab. Floris steht auch hier in der ersten Reihe mit seinen kraftvoll lebendigen Porträten aus bürgerlichen Antwerpener Familien (Abb. 362, 363), und Antonis Mor, der Schüler Scorels und spätere

Hofmaler Philipps II., verleiht der Gattung einen vornehmen und zugleich großartigen Zug höfischen Wesens (Abb. 371—373). Schon bei Scorel erkannten wir die Ansätze zur Entstehung von zwei neuen Kunstzweigen: dem Familienbildnisse und dem Gruppenporträte von Korporationen. Der erstgenannte findet den besten Boden in den südlichen Niederlanden und führt zu Rubens' und Van Dycks Zeiten zur größten Blüte, der zweite gelangt, nachdem er in Holland durch mehrere Generationen von Malern, darunter zum Beispiel Dirk Barentsz (Abb. 374) und Cornelis Ketel (Abb. 375) ausgebildet worden ist, zur höchsten Entwicklung durch Frans Hals und Rembrandt.

Ebenso wie bei dem Sittenbilde, dem es freilich in nächster Zeit an hervorragenden Vertretern mangelt, offenbart sich in der Landschaft die Einwirkung des großen Bruegel. Besonders ist das dort der Fall, wo sich genrehafte Züge mit den Stimmungsbildern der Natur verbinden, wie bei dem am Hofe des Erzherzogs Mathias in Linz tätigen Lucas van Valckenborch (Abb. 378) und auch noch bei dem spät geborenen Sohne des Bauern-Bruegel, Jan Bruegel dem Älteren (Abb. 377), der ein höchst geistreicher und niemals kleinlicher Feinmaler geworden ist und sogar der Freundschaft und Mitarbeit eines Rubens für würdig befunden wurde. Der idealen, komponierten Landschaft, worin bisher ein schematisches System des Landschaftsplans — Vordergrund braun, Mittelgrund grün, Hintergrund blau — geherrscht hatte, vermochte schon früher Gillis van Coninxloo im Anschluß an die Venezianer durch Ausschnitte aus der Wirklichkeit, besonders in seinen schönen Darstellungen des Waldes (Abb. 376) größere Wahrheit und Unmittelbarkeit zu verleihen. Zwei Nordländer haben sich endgültig in Italien niedergelassen und dort Einflüsse der italienischen Landschaftsmalerei, besonders der Richtung Annibale Caraccis, in sich aufgenommen: der Niederländer Paulus Bril, der als Vorläufer Claude Lorrains ideale Landschaften von großer Weiträumigkeit schuf (Abb. 379), und der „deutsche Maler römischer Nation" Adam Elsheimer, der, von Rubens hochgeschätzt und geliebt, kleine feine Naturbilder, voll intimen Stimmungsreizes, unübertrefflich in der Wiedergabe der lichterfüllten Atmosphäre und in der Eigenart der Auffassung, malte (Tafel XXXI, vgl. auch Bd. XI, Abb. 211, 212, Tafel XV).

Mit diesen Künstlern sind wir schon ins siebzehnte Jahrhundert gelangt, haben das Gebiet der Kunst der nördlichen Renaissance weit überschritten und aus dem hier in ganz flüchtigen Umrissen angedeuteten Manierismus den Barockstil werden sehen.

DIE FRANZÖSISCHE MALEREI

Die Geschichte der französischen Malerei der Spätgotik hängt aufs engste, ja untrennbar mit der der niederländischen derselben Zeit zusammen. Frankreich, das im Mittelalter für ganz Europa der gebende Teil gewesen war, sinkt allmählich zum empfangenden herunter. Niederländische Künstler spielen am Hofe der Herzoge von Burgund eine größere Rolle als die einheimischen. Am frühesten in der nördlichen Kunst begegnen wir andrerseits hier Renaissancemotiven, die Künstler wie Jean Foucquet (vgl. Bd. VII, Abb. 576, Tafel XLIV) von ihren italienischen Reisen nach Hause bringen. Die größte Eigenart und Bodenständigkeit der Malerei zeigt sich im Süden von Frankreich, wo in der Nähe des alten Kulturzentrums Avignon noch gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts manche Werke von starkem Empfindungsgehalt entstehen. Was sonst zu gleicher Zeit und später im übrigen Frankreich geschaffen wird, hat etwas von der kühlen Gemessenheit höfischen Wesens. Als Hofkunst kann fast alles gelten, was hier die Malerei hervorbringt, und das Bildnis scheint ihr höchstes Ziel zu sein.

Ein herber und edler Realismus beherrscht die Werke von zwei Malern, die um die Wende des Jahrhunderts tätig sind. Den Notnamen des Meisters des heiligen Ägydius geben wir dem Schöpfer von zwei prächtigen Altarflügeln mit der Legende dieses Heiligen (Abb. 380), die unter dem starken Einfluß niederländischer Kunst stehen und doch unverkennbar nach Frankreich hinweisen. Diesem eigenartigen und kunstgewerblicher Feinheit zuneigenden Künstler steht der Meister von Moulins nahe, den man mit guten Gründen mit Jean Perréal, dem Maler des französischen Hofes dieser Zeit, identifiziert hat. Die Größe und Monumentalität seiner Formen hat er von Hugo van der Goes, ebenso auch den feinen Schmelz seiner kräftigen Farben; doch steckt in ihm auch etwas von einer künstlerischen Gesinnung, die ohne Einwirkung von Italien her kaum erklärlich wäre (Abb. 381—383).

Niederländischer Herkunft ist der Hofmaler König Franz' I. Jean Clouet. Seine zart und liebevoll gemalten Bildnisse (Abb. 384) gehen auf Quinten Metsys und Joos van Cleve zurück. Mit ihm beginnt auch die Reihe der feinen französischen Porträtzeichner, deren leicht farbige Blätter (Abb. 385) etwa auf der Stilstufe der Zeichnungen Holbeins des Jüngeren stehen. Jeans Sohn François Clouet setzt unter den späteren Königen diesen höfischen Stil fort und erreicht in manchen seiner Bildnisse eine glatte Feinheit des farbigen Schmelzes, eine Vollendung der malerischen Behandlung, die sich nur mit Holbeins Kunst vergleichen läßt (Abb. 386, 387, Tafel XXXII). Unter seinen

Zeitgenossen und Nachfolgern, die Ähnliches anstreben, mag Corneille de Lyon, der Schöpfer kleiner, geistreicher Bildnisse, als der hervorragendste gelten (Abb. 388).

Die französische Historienmalerei hat im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts wenig Bedeutendes und wenig Eigenes hervorgebracht. Der Geschmack des Hofes war ganz nach dem Auslande hin gerichtet. Selbst im Bildnisfach konnte hier ein Niederländer wie Joos van Cleve Aufträge erhalten. Aber noch größer und ansehnlicher ist die Schar der Italiener, die seit dem Anfang des Jahrhunderts in Frankreich erscheinen: Lionardo, Andrea Solario, Andrea del Sarto, später Rosso, Primaticcio, Salviati. Das Nackte der Mythologien und Allegorien im Geschmack der italienischen Manieristen wird zur Mode, an der Fürst und Kurtisane Gefallen finden. Das Schloß Fontainebleau füllt sich in seiner gesamten dekorativen Ausschmückung mit solchen Dingen, und, was nicht von Italienern selbst ausgeführt wird, ist doch italienisch gedacht. Die „Schule von Fontainebleau" kann man zwar kaum mehr als eine französische bezeichnen, sie ist aber von hoher Bedeutung für die fernere Entwicklung der Bildhauerei, des Kunstgewerbes einschließlich der Wandteppiche, der Graphik in Frankreich. Nicht die hohe Kunst, sondern die Dekoration ist hier ähnlich wie in Deutschland zum Ziele der Wünsche geworden.

DIE PLASTIK

DEUTSCHLAND

In Deutschland steht die nun auch von der mittelalterlichen Vorherrschaft der Architektur losgelöste Plastik nahezu völlig gleichwertig und fast gleichberechtigt neben der Malerei. Die Blüte ist freilich auch hier von recht kurzer Dauer. Dennoch würde derReichtum ungeheuer sein, wäre nicht vieles und darunter höchst Bedeutendes — hier weniger durch die Bilderfeindlichkeit der Reformation, als durch die verständnislose Nachlässigkeit und Sorglosigkeit späterer Jahrhunderte — zerrissen, verloren, verdorben oder verschollen. Gerade dadurch, daß die meisten Bildhauerarbeiten dieser Zeit im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der vorangehenden Gotik und des folgenden Barockstils ohne Rücksicht auf die Architektur entstanden und nicht mit dieser verbunden waren, wurde das Abbröckeln, ja das Verschwinden solcher Kunstwerke leicht möglich.

Aber auch nach dem zu urteilen, was uns heute, nach schlimmen Schicksalen, von deutschen Skulpturen noch erhalten ist, waren damals den Künstlern auf diesem Gebiete zahlreiche, verschiedenartige, dankbare und große Aufgaben gestellt. Von solchen Werken, zumeist aus Holz, aber auch aus Stein der verschiedensten Arten vom Marmor bis zur Kehlheimer Platte, aus Bronze und Messing hat man sich die damaligen Gotteshäuser, selbst Land- und Wallfahrtskirchen, und bald auch die profanen Bauten ganz erfüllt zu denken. Die Altäre boten gewaltige geschnitzte Schreine, fast durchwegs mit schönen, kräftigen Farben bemalt und vielfach reich vergoldet, mit teils gemalten, teils in gleicher Weise geschnitzten Flügeln. Daneben fanden Andachts- und Votivbilder Platz, wie Marienstatuen, Kruzifixe, Vesperbilder (Maria mit dem toten Christus) usw., ebenso wie Darstellungen der einzelnen Stationen des Leidens Christi auf Friedhöfen und auf Zugängen zu Wallfahrtsorten. In einer Zeit, da der Gedanke an den Tod sich mit dem lebhaften Streben nach einem ruhmvollen Gedächtnis verband, wie es jene denkwürdigen Worte Maximilians I. ausdrücken, spielen Grabdenkmäler in dem Schmuck der Kirchen eine beträchtliche Rolle; es sind dies bald freistehende Gräber, auch Ehrengräber oder Kenotaphien, bald an die Wand gemauerte Epitaphien, bald Grabplatten, diese teils aus ganz flachem Relief, teils aus eingeschnittenen Metallflächen zumeist in Messing bestehend. Dazu kommen Sakramentshäuser, oft von beträchtlichen Maßen, größere und kleinere Reliquiare, reich geschnitztes Chorgestühl. Endlich erhalten auch profane Bauten manchen plastischen Schmuck, wie etwa durch Fassadenreliefs oder Brunnenfiguren, und zum Schmuck der Privathäuser dient jene nun nach dem Vorbild der italienischen Renaissance entstehende Menge von Kleinplastik:

Statuetten, Plaketten, Medaillen, wobei sich neben dem Bildnis auch der neue allegorische und mythologische Stoffkreis für diesen Kunstzweig eröffnet.

Alle diese Kunstwerke, zumal die Kirchenaltäre, sind auf das ganze, große deutsche Reich verteilt, und daraus ergibt sich ein außerordentlicher Reichtum an örtlichen Schulen und einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten. Und dabei zeigen sich in der Bildhauerkunst die beiden Hauptrichtungen deutlich, die Dürer in seinem Schaffen vereinigte: einerseits die nationale Neigung zur Vielheit, Mannigfaltigkeit und Unruhe des Stils und des Ausdrucks, andererseits das nach dem Internationalen ausgehende Streben nach Klärung, Einheit und Eintracht von Form und Inhalt. Die eine Richtung, diejenige, welche Dürer in seiner Jugendzeit umgab und welche sich mit solcher Wucht in seiner Apokalypse ausspricht, beherrscht fast vier Jahrzehnte lang die Plastik aller Teile von Deutschland, des Südens, Nordens, Ostens und Westens, und gibt dem Schnitzmesser des Holzbildhauers die Kraft und den Schwung zu Bildungen von unerhörtem Reiz. Es ist ein Stil, der alle Teile eines großen Ganzen in eine fast stürmische Bewegung bringt: die Gewänder bauschen und knittern sich, die Tier- und Pflanzenformen werden kraus und splitterig, die Architekturmotive scheinen beweglich geworden zu sein. Und die Macht dieses Stils, der heftige Bewegung mit tiefem Ausdruck vereint, reicht bis an die äußersten Grenzen des deutschen Kulturgebietes und ist ebenso deutlich sichtbar im hohen Norden bei Bernt Notke und im deutschen Südtirol bei Michael Pacher, wie im Osten bei dem damals in Krakau weilenden Veit Stoß und im Westen, an der Grenze der Niederlande, bei Heinrich Douverman, um nur wenige Beispiele zu nennen. Überall herrscht dieselbe kühne Verschlingung von Kurven, dieselbe Auflösung des Ornaments in tief durchbrochene und sich windende Formen, dieselbe innerlich zitternde Unruhe, die fast wie ein Ausdruck der großen geistigen Bewegung der Reformation anmutet.

Dieser Richtung, die mit einzelnen Persönlichkeiten, wie mit dem Bayern Hans Leinberger, noch in das dritte Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts reicht und der man den nicht unpassenden Namen eines spätgotischen Barockstils gegeben hat, tritt mehr beruhigend als bekämpfend jene zweite entgegen, die auch Dürers Schaffen in seinem reiferen Mannesalter zugrunde liegt. Es entsteht das Bedürfnis nach Abklärung, Vereinfachung, Ruhe, Gesetzmäßigkeit. Dies ist eine natürliche Gegenwirkung, ein notwendiger Rückschlag. Daran tragen nicht etwa Italien und die Antike Schuld, sondern diese großen Mächte werden nur gesucht, weil die deutsche Kunst gerade jetzt sie braucht. Nach dem Sturm und Drang des Götz muß die Iphigenie folgen, ebenso wie auf die Apokalypse die Vier Apostel. Und wenn auch die deutsche Bildhauerei der Renaissance keine ganz ebenso hohen Leistungen aufzuweisen hat, so stehen doch jenem bewegten spätgotischen Barockstil die edle, klassische Ruhe der Statuen Peter Vischers des Älteren und seiner Werkstatt gegenüber.

Die bedeutenden Persönlichkeiten, die auf dem Gebiete der Plastik gewirkt haben und von denen hier nur einzelne als Beispiele herausgegriffen werden

können, lassen sich kaum in eine andere als in eine landschaftliche Einteilung bringen: ihr Wirken geht zum größten Teil parallel, aber unabhängig voneinander vor sich, ein jeder fast arbeitet in seinem engen Kreise für sich und blickt nicht allzusehr um sich. In Nürnberg allein, der Vaterstadt Dürers, beherrschen die Bildhauerei drei große Namen: Veit Stoß, Adam Krafft, Peter Vischer der Ältere. Wie manche der gleichzeitigen deutschen Maler geht Veit Stoß von niederländischen Vorbildern aus, die ihm durch Meister wie Schongauer vermittelt worden sein dürften. Er ist Bildhauer in Holz und Stein, zugleich Kupferstecher. Fern von der Heimat, in Polen, schafft er hochgeehrt seinen gewaltigen Marienaltar (Abb. 392—394, vgl. auch Bd. VII, Abb. 438), im Aufbau niederländischen Werken dieser Art verwandt, im Gesamteindruck nicht unruhig wirkend, dagegen in den Einzelheiten der Erzählung, in der Tiefe des Ausdrucks der Köpfe, in den knittrigen Falten der Gewänder von einer fast erschütternden Kraft der Bewegung. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wo er das Leben eines mit aller Welt zerfallenen Querulanten führt, zeigt er doch die stürmische Leidenschaft seines künstlerischen Temperaments etwas gemäßigt, wie in dem höchst eigenartigen, frei schwebenden „Englischen Gruß" der Lorenzkirche (Bd. VII, Abb. 439) und in dem Hochaltar der Karmeliterkirche (jetzt in Bamberg, Abb. 391). In manchen Dingen geht er hier schon der Bewegung der Renaissance entgegen, ahnt aber mehr vielleicht die des Barockstils vor. Ruhiger, bürgerlicher, aber auch kräftiger erscheint neben ihm die Persönlichkeit Adam Kraffts. Ein gesunder, klarer, gerader Realismus, der Übertreibungen durchaus verschmäht, spricht aus seinen Werken, die ausschließlich in Stein geschaffen sind. Einfach ist die Art seiner Erzählung; schwer und untersetzt, ja fast derbe sind seine Gestalten. Vielleicht ist die Ruhe seiner Gestaltung das Einzige, was in seiner Kunst die Renaissancebewegung vorbereiten hilft. In dem merkwürdigen Gebilde des Sakramentshauses der Lorenzkirche, mit seinem streng gotischen Aufbau und mit der recht wenig architektonisch gedachten, dem Gestein etwas Pflanzenartiges abringenden Abbiegung der obersten Spitze, wie man sie ähnlich auf einem von Vischers Grabmälern wiederfindet, verbindet sich seine Einbildungskraft mit einem herben Realismus, indem er das Steingebilde mit kräftigen Figuren bevölkert, darunter seiner eigenen Gestalt (Abb. 395) und denen zweier Gehilfen, die als Tragfiguren dienen. In seinen späteren Werken strebt er, ohne den Boden der Gotik zu verlassen, im Sinne der späteren Renaissancebewegung nach einer vereinfachenden Konzentration der Erzählung, nach schlichter Sachlichkeit, und zeigt zugleich in Werken wie dem köstlichen Relief der Stadtwaage (Abb. 396) und den von jeder Übertreibung der spätgotischen Form freien Kreuzwegstationen (Abb. 397) eine Vollendung des bildhauerischen Könnens, die nicht ohne Größe ist.

Wie in der Plastik das mittelalterliche Handwerk sich zur frei schaffenden Kunst entfaltete, darüber kann uns kein anderes Beispiel besser belehren als die Geschichte der Vischerschen Werkstatt. Mit gutem Recht ist der Name Peter Vischers des Älteren einer der volkstümlichsten der deutschen

Kunst. Denn ohne Zweifel ist es ihm zu danken, daß sich hier allmählich und in Ruhe eine Umformung der leiblichen und geistigen Formen vollzog, bei der es sonst kaum ohne starke, sichtbare Konflikte abgegangen ist. In dieser Hinsicht könnte man seiner Stellung die des mit Recht nicht weniger volkstümlichen Quinten Metsys innerhalb der niederländischen Malerei vergleichen. Gediegene Milde und Ehrlichkeit des Schaffens, verbunden mit höchster technischer Vollendung, führen beide zur abgeklärten, feierlich wirkenden Schönheit, und beide wissen mit feinem Gefühl den italienischen Vorbildern das zu entnehmen, dessen ihre heimische Kunst bedarf. Von seinem Vater Hermann Vischer dem Älteren, dem tüchtigen Gründer der Gießhütte, hat Peter der Ältere sein Handwerk in der vollkommensten Weise erlernt. Zunächst folgt er auch dem Vater in dem Sonderfache nach, das dieser ausgebildet hatte, und Grabdenkmäler und Grabplatten sind das erste, was er selbständig geschaffen hat. Aber schon in seinen früheren Werken, wie in dem Grabmal Ernsts von Sachsen im Magdeburger Dom oder selbst in einer so kleinen Arbeit wie der Bronzestatuette eines Pilgers (Abb. 406, I), zeigt sich schon ein edler Schwung, der aus der Befangenheit gotischer Formen hinausstrebt. Sein vollendetstes und mit Recht berühmtestes Werk ist aber das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Abb. 400). Im Grundgedanken an jenes Sakramentshaus Adam Kraffts erinnernd, ist es eigentlich nichts anderes als ein übergroßes Reliquiar, das die irdischen Reste des Nürnberger Ortsheiligen aufzunehmen bestimmt war. Schon in ziemlich früher Jugend hatte Vischer Gelegenheit gehabt, sich mit dem Plane zu dieser Aufgabe zu beschäftigen, und er dachte damals an eine den Sakramentshäusern ähnliche Form. Erst zwei Jahrzehnte später erhält er aber den endgültigen Auftrag, und erst nach weiteren zwölf Jahren ist das Werk schließlich fertig. In einer so langen, künstlerisch höchst bewegten Zeit hat sich die Grundanschauung ganz geändert, und jener erste Entwurf mußte unbrauchbar erscheinen. Wie man auch in der Architektur derselben Periode einen Übergang von der senkrechten zu einer vorherrschend wagrechten Raumgestaltung beobachten kann, so hat Vischer auf die zum Himmel aufstrebende Höhe des zuerst entworfenen Baus durchaus verzichtet, und das ganze Denkmal erreichte nur ein Viertel der Höhe, die der ursprüngliche Plan vorgesehen hatte. Die Grundform bleibt zwar gotisch, aber die gedrungene Art des niedrigen Aufbaus beweist, daß der Künstler mit der Zeit weiterschreitet. Ohne Zweifel hat auch er selbst als Fünfziger anders empfunden denn als Dreißiger, und das Neue erschien ihm nicht fremd oder gar verächtlich. Er mußte so fühlen, denn er sah sich umgeben von einer Schar von Söhnen, die, ihm als Mitarbeiter höchst wertvoll, den alten Plan mit neuem Leben zu erfüllen vermochten. Unter diesen fünf natürlichen Gehilfen sind Hermann der Jüngere, Peter der Jüngere und Hans ohne Zweifel an der Arbeit beteiligt gewesen. Das Grabmal ist also das Werk von zwei Künstlergenerationen; und der jüngeren ist es zu danken, daß — sicherlich nicht ohne Billigung des Vaters — der tiefe Ernst des Heiligen grabmals umrankt erscheint von einer Fülle weltlicher Motive, die vor der

Renaissance niemals Eingang in eine Kirche gefunden hätten: der ganze Sockel ist erfüllt von heiteren, lebendig sprühenden Figürchen aus dem südlichen Reich der Mythologie, der Allegorie, ja des Genres (Abb. 401).

Aber, wie gesagt, auch der Vater war mit der Zeit fortgeschritten. Die edlen Gestalten der zwölf Apostel an den Pfeilern, mit ihrer milden Ergriffenheit, ihrer ruhigen Stellung, ihren schlanken Verhältnissen, ihren nach antiker Weise dem Körper sich anschmiegenden Gewändern, die nichts mehr von dem knittrigen Faltenwurf der Gotik verraten (Abb. 402—405), sind sicherlich sein Werk, wie auch die offenbar früher entstandenen, mehr realistisch gebildeten köstlichen Figuren des heiligen Sebaldus und des alten Meisters selbst, mit Kappe, Schurzfell, Hammer und Meißel (Abb. 399), an den Schmalseiten unten. In zwei großen Bronzestatuen, die der alte Vischer während der Arbeit am Sebaldusgrab geschaffen hat, geht er noch weiter. Die berühmten Gestalten der Könige Arthur und Theodorich (Abb. 398, Tafel XXXIII), die eine stolz und zuversichtlich aufgerichtet, die andere nachdenklich in sich versunken, beide für das gewaltige Grabdenkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck bestimmt, geben den Beweis, welcher Monumentalität, welchen Geschmacks, ja welcher Eleganz die damalige deutsche Plastik fähig gewesen ist. Zugleich offenbart sich der alternde Meister durch die feine Abwandlung des Stimmungsgehalts, der in jeder der beiden Figuren ganz verschieden ist, als ein großer Künstler, der weit über das Handwerk hinausgeschritten ist. Von demselben nach neuer Freiheit strebenden Geiste erfüllt zeigen sich die Söhne, die am Sebaldusgrab mitgearbeitet haben. Hermann Vischer dem Jüngeren, der noch vor der Vollendung des großen Werkes jung gestorben ist und wenige Jahre früher eine Reise nach Italien unternommen hatte, schreibt man neuerdings außer dem Tabernakelaufbau des Sebaldusgrabes einige prächtige Grabplatten zu, die in dem ruhigen Adel der Formengebung an den Vater erinnern (Abb. 407—410). Peter Vischer der Jüngere gilt als der Mitarbeiter, der den Sockel des Sebaldusgrabes mit dem reichen Getümmel von Renaissanceformen, Fabelwesen, Leuchterweibchen und Amoretten geschmückt und damit die Lust am Fabulieren bewiesen hat, die jenem ein Zeitgenosse nachrühmt. Manche Grabplatten und Plaketten (Abb. 413) mögen auch sonst von ihm herrühren. Hans Vischer scheint sich besonders in der Bildung nackter Jünglingsgestalten in antikem Geiste ausgezeichnet zu haben (Abb. 406, 2; 412). Dem jüngsten Bruder, Paul Vischer, glaubt man die neuerdings von ihrer unglücklichen Fassung befreite Statue der schönen betenden Maria in Nürnberg (Abb. 411) zuschreiben zu dürfen. Sie ist in ihrem etwas gewollt pathetischen Ausdruck als die fortgeschrittenste Arbeit der ganzen Werkstatt anzusehen, und in ihr zeigt sich schon ein leiser Übergang zum Manierismus. Vergleicht man diese letzten Leistungen der Vischerschen Familie mit dem, was ihr Ahnherr Hermann der Ältere, was Stoß und Krafft geschaffen haben, so sieht man, welch ein gewaltiger Weg hier durchschritten worden ist.

Tritt trotzdem die Nürnberger Plastik dieser Zeit in einer geschlossenen Reihe auf, so ist es andererseits nicht leicht, sich von dem Bildhauerstil der übrigen

landschaftlichen Teile Deutschlands im einzelnen eine vollkommene Vorstellung zu bilden. Die Persönlichkeiten geben hier ganz den Ausschlag. In Würzburg wirkt höchst einflußreich der aus dem Harz eingewanderte und wahrscheinlich in Schwaben gebildete Tilmann Riemenschneider. Mit ihm tritt eine bisher ungeahnte Anmut und Lieblichkeit in die deutsche Kunst ein. Etwas Weibliches haftet seinem Wesen an, und jugendliche, besonders weibliche Gestalten gelingen ihm, der über eine vollendete Technik ebenso in Holz wie in Stein verfügt, ganz besonders (Abb. 418, 419, Tafel XXXV; vgl. auch Bd. VII, Abb. 440). Nicht weniger zeigt er aber in seinen Grabmälern einen würdevollen Ernst und feinstes Stilgefühl (Abb. 420). In Österreich klingt Michael Pachers (vgl. Bd. VII, Abb. 441) mächtiger Stil um die Wende des Jahrhunderts noch in manchen lebendig bewegten Holzfiguren nach (Abb. 421, 422). In Bayern ist Hans Leinberger der bedeutendste Meister: er führt den tiefen Ausdruck, welcher der Spätgotik eigen ist, bis tief ins sechzehnte Jahrhundert weiter und zeigt zugleich einen edlen Rhythmus im Schwung der Linien (Abb. 425—428; vgl. auch Bd. VII, Abb. 437). Ihm zur Seite tritt kräftig und fast bäurisch der Meister des heiligen Rasso (Abb. 429). Am Oberrhein erscheint Nikolaus von Hagenau in der gefährlichen Umgebung Grünewaldscher Gemälde im Isenheimer Altar mit machtvoll wirkenden Heiligengestalten, die in ihrer innerlich gefestigten Ruhe zu den bewegten Windungen spätgotischen Rankenwerks einen wohltuenden Gegensatz bilden (Abb. 438, Tafel XXXVII), zwei Jahrzehnte später der phantasiereiche Meister H. L., bei dem auch die Figuren von dieser Form des Ornaments in eine Art von Wirbel mitgezogen werden (Abb. 443, 444), wodurch ein eigentümlicher Reichtum an Bewegung entsteht. Am Mittelrhein stellt der weiblichen Anmut Riemenschneiders der geniale Hans Backoffen in Mainz ein wuchtiges, ernst männliches Wesen gegenüber. Seine Grabmäler und Kruzifixe in Sandstein (Abb. 440, 441) künden, ohne viel auf Renaissanceformen einzugehen, in der Einfachheit großer Auffassung durchaus die neue Zeit an, und die Apostelfiguren eines seiner nächsten Nachfolger im Dom zu Halle (Abb. 442) zeigen diese Größe der Anschauung mit tieferer Empfindung verbunden. Im Norden, in Lübeck, schafft der auch als Maler bekannte Bernt Notke noch zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eines der gewaltigsten Meisterwerke deutscher spätgotischer Plastik: den heiligen Georg, heute in der Storkyrka zu Stockholm (Tafel XXXIX), von hinreißendem Schwung des Aufbaus und von merkwürdigster Bewegtheit in dem Schmuck der Rüstung und des Pferdegeschirrs und in der phantastischen Bildung des aus Holz und Elchgeweihen geformten Ungeheuers. Ihm folgt am gleichen Orte der in verwandter Richtung bis in die Mitte des neuen Jahrhunderts tätige Benedict Dreyer (Abb. 449).

In Augsburg vollzog sich der Übergang zur Renaissance und zur Verweltlichung dank den besonderen Umständen dieses Mittelpunktes des Verkehrs leicht und fast hemmungslos, ähnlich etwa wie innerhalb der Vischerschen Werkstatt in Nürnberg. Auch der Bewegung der Malerei ist die der Bildhauerei

nahezu gleichlaufend. Dem Entwicklungsgang Holbeins des Älteren entspricht — vorausgesetzt, daß die heutigen Zuschreibungen zutreffen — der Gregor Erharts, der nachweislich mit dem Maler an einem Werk zusammen gearbeitet hat. Die religiöse Innigkeit spätgotischer Empfindung steckt auch noch in Erhart, besonders in seinen edlen Schutzmantelmadonnen (Abb. 430, Tafel XXXVI), und nur allmählich finden in seinen Werken die Renaissanceformen Platz. Diese verwendet aber schon Erharts Schwager Adolf Daucher wie etwas Selbstverständliches. Hiezu mögen ihn wohl die Fugger, die internationalen Herren des Handels, angeregt haben, die den plastischen Schmuck und vielleicht auch die Raumgestaltung ihrer Familienkapelle bei der St. Annenkirche ihm anvertrauten und damit das erste Kircheninnere im neuen Stil schufen. Hier machen die Bildhauerarbeiten Dauchers, die Chorgestühle mit den prächtig durchgebildeten Halbfiguren (Abb. 431), die Grabmäler mit den antiken und profanen Motiven, endlich eine Freigruppe in lebensgroßen Figuren auf der Altarmensa, darunter Reliefs (Abb. 433), einen durchaus mit der Architektur harmonierenden Eindruck. Wie bei Burgkmair ist bei Daucher der weltliche Zug sehr hervorstechend, was sich auch an dem Altar der Kirche zu Annaberg (Abb. 432) beobachten läßt. Hans Daucher führt den Renaissancestil des Vaters in zierlich flachen Reliefs weiter, beginnt mit Epitaphien (Abb. 436) und schafft dann hauptsächlich kleine feine Arbeiten durchaus weltlichen Charakters von großer Anmut (Abb. 434, 435). Einer der typischsten und fruchtbarsten Augsburger Renaissancebildhauer ist endlich Loy Hering (Abb. 437); ihn mag man zugleich als den Vollender der ganzen, dem Humanismus zugeneigten Richtung betrachten.

Aus den Grenzen Deutschlands heraus führt uns die Tätigkeit eines Bildhauers, der, aus Worms stammend, als einer der ersten Wanderkünstler deutscher Nation gelten kann: Konrad Meit. Er hat am sächsischen Hofe gearbeitet, später aber hauptsächlich an dem Margaretens von Österreich in Mecheln, wo ihn Dürer kennen lernte und porträtierte. Eine große monumentale Aufgabe wurde ihm in Frankreich zuteil, wo er in der von Margarete erbauten Kirche zu Brou an drei mächtigen Grabmälern arbeitete, die ein Brüsseler Kartonzeichner entworfen hatte. Auch andere deutsche Bildhauer haben sich damals von Malern Entwürfe gefallen lassen, so Vischer von Dürer und Jacopo de' Barbari, Gregor Erhart von Burgkmair. Trotz dieser Beschränkung der künstlerischen Freiheit bieten Meits Arbeiten, die den gotischen Aufbau mit antikisierend gebildeten Engelchen beleben (Abb. 447), in jenem großen niederländisch spätgotischen Gebäude auf französischem Boden eine würdige Vertretung deutscher Kunst. Seine volle Eigenart, die durchaus auf den Bahnen der Renaissance fortschreitet, zeigt er vielleicht noch deutlicher in seinen Werken der Kleinplastik, denen eine höfisch weltliche Beweglichkeit eigen ist (Abb. 445, 446; Tafel XXXVIII).

Es ist überhaupt das Schicksal der deutschen Plastik, daß sie nun bald vom Monumentalen zur Kleinkunst oder mindestens zum dekorativ Kunstgewerblichen

übergeht, wie wir dies ja schon bei Hans Daucher und Meit beobachten konnten. Für diese Wandlung mögen hier Pankraz Labenwolfs Gänsemännchen (Abb. 416), Wenzel Jamnitzers Tragfiguren der Jahreszeiten (Abb. 417) und Benedikt Wurzelbauers Tugendbrunnen (Abb. 415) neben einigen Plaketten von Peter Flötner (Abb. 414) als sehr verschiedenartige Beispiele dienen. Auf solche Dinge beschränkt sich von der Mitte des Jahrhunderts an die deutsche Bildhauerei, und für monumentale Aufgaben werden von nun an vielfach Fremde, besonders Niederländer herangezogen, wovon noch die Rede sein soll.

DIE NIEDERLANDE

Kommt man von der deutschen Skulptur vom Anfange des Jahrhundert her, so wird man sich von der niederländischen derselben Zeit enttäuscht fühlen. Weder das spätgotische Rauschen und Wogen, noch den klassischen Adel der späteren deutschen Renaissanceform wird man hier finden. Was in den Niederlanden geschaffen wird, ist durchaus mehr dekorativ als plastisch gedacht: Zierformen, nicht Kunstformen treten uns hier entgegen. Wie aber so oft der Gehalt der Kunst nicht für ihre Wirkung und für ihren Einfluß maßgebend ist, so gewinnt um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die niederländische Plastik völlig die Macht über die deutsche, und niederländische Bildhauerwerke überschwemmen geradezu alle germanischen Länder, besonders des Nordens.

Die Aufgaben, die dem niederländischen Bildhauer gestellt waren, sind ungefähr die gleichen wie in Deutschland. Nur der Schnitzaltar spielt in den Niederlanden keine so wichtige und mächtig wirkende Rolle. Solche hervorragenden Schöpfungen von einheitlicher Größe, wie etwa den Pacherschen Altar in St. Wolfgang, kennt die niederländische Spätgotik nicht. Die Schnitzaltäre, die noch gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aus den Werkstätten von Antwerpen und Brüssel hervorgingen und auch in benachbarte Länder ausgeführt wurden, haben der früheren Überlieferung folgend eine Form, die schon von vornherein mehr auf die Wirkung von Einzelheiten als auf die des Ganzen ausgeht. Schrein und Flügel sind in eine große Anzahl von Kompartimenten, zum Teil mit krönenden Tabernakeln geteilt, und die vielen kleinen Szenen, die sie enthalten und die vortrefflich in Holz geschnitten sind, erzählen mit ihren vergleichsweise winzigen Figuren mehr, als daß sie erheben und zu einer mächtigen Anschauung emporführen. Solche Altäre, deren Skulpturen neben einem stark realistischen Zug etwas Kleinbürgerliches, örtlich Beschränktes an sich haben und die manchmal durch die Hinzufügung von gemalten Flügeln in dem barokken Stil jener Antwerpener Manieristen (s. S. 50) eine nicht ganz harmonische Ergänzung erhalten, finden sich außerhalb Belgiens besonders häufig in den Rheinlanden und im hohen Norden. Sie müssen sich — vielleicht aus liturgischen Gründen — hier überall einer großen Beliebtheit erfreut haben, und ihr Stil

überträgt sich auch auf die Schnitzerschulen des Niederrheins, wo besonders in Kalkar bedeutende Werke dieser Art entstehen und wo Heinrich Douverman in großzügigerer und mehr deutschem Wesen eigentümlicher Weise schafft (Abb. 448). Die alte Form des Schnitzaltars erhält sich noch tief bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein und nimmt schließlich, ohne daß die Grundlage der Komposition geändert würde, als ein rein äußerliches Kleid die Renaissancedekoration an, wofür der Hochaltar zu Roskilde in Dänemark ein bezeichnendes Beispiel bildet. Ganz ähnlich verwendet selbst ein so selbständiger und einflußreicher Bildhauer, Architekt und Dekorator wie der Antwerpener Cornelis Floris den Aufbau des spätgotisch niederländischen Sakramenthauses mit seinen Stockwerken, das dem deutschen verwandt ist, in seinem Tabernakel zu Léau, das in der Dekoration nur mehr Renaissancemotive zeigt. Allein schon vorher hat der lothringische Hofbildhauer Kaiser Karls V., Jean Mone, den Versuch gemacht, eine der Renaissance gemäße Form des Altars in den Niederlanden einzuführen und hier in sehr fortgeschrittenem und zugleich edlem Stil einige Werke dieser Art geschaffen; das bekannteste unter ihnen ist der St. Martins-Altar in der Kirche zu Hal, in dem eine merkwürdige Verbindung von Altar und Sakramentshaus (das durch das Tabernakel oben vertreten ist) zu einer sehr ansprechenden Lösung gelangt (Abb. 450).

Mehr durch Jean Mone, als durch Konrad Meit, dessen Werke in der etwas ferne liegenden Kirche von Brou noch gotische Formen zeigen, dürfte die Entwicklung des Grabdenkmals in den Niederlanden gefördert worden sein. Neben Freigräbern und Grabplatten erscheinen hier nun auch Wandgräber, die sich im Aufbau durchaus an die klassischen italienischen Werke dieser Art anschließen. Jean Mone dürfte mit dieser Übertragung italienischer Renaissance auf nördlichen Boden begonnen haben, und die belgischen Bildhauer, wie besonders der tätigste von ihnen, Cornelis Floris, der die italienische Art auch in Deutschland einführte (Abb. 451, 452), folgen ihm nach. Vor und neben ihm schaffen auch Jacques Dubroeucq und Jacob Colyn de Nole Grabmäler von verschiedenen Formen. Der Reichtum der Renaissancedekoration erstreckt sich nun auch auf die Kanzeln, Taufbrunnen, Weihwasserbecken und Chorgestühle. Besonders bevorzugt erscheinen in den Niederlanden die Lettner und Chorschranken, denen im Anschluß an französische Vorbilder eine bisher unerhörte Pracht der Dekoration zuteil wird. Dubroeucq hat in dem Lettner von St. Waudru in Mons (Abb. 453) und Floris in dem der Kathedrale von Tournai (Abb. 451) das Hervorragendste dieser Gattung geleistet. Damit kommen wir schon in die Nähe der profanen Dekoration. Hier entwickelt sich die Ausstattung der Kamine zu besonderem Reichtum. Das mit Recht berühmteste Beispiel ist der mit marmornen Reliefs, Figürchen und anderen Zierarten sowie mit fünf großen Holzstatuen geschmückte Kamin im Franc zu Brügge (jetzt Justizpalast; Abb. 454). Wie so manche plastische Werke der nördlichen Renaissance, ist auch dieses von einem Maler entworfen, dem Brügger Lancelot Blondeel, der auch in seinen reich mit echtem Gold verzierten Bildern den beweglichen,

dekorativen Geschmack zeigt, den er sich vielleicht durch seinen Anteil an triumphalen Einzugsdekorationen erworben hat. In der Anlage des Ganzen herrscht derselbe barocke Geist wie in den malerischen Erzeugnissen jener Antwerpener Manieristen; im einzelnen aber, in der Durchführung des plastischen Schmucks, der dem mit dem Mechelner Hofe und zugleich mit Meit zusammenhängenden Bildhauer Guyot de Beaugrant zu danken ist, findet sich manches Bewunderungswürdige. Einer mehr klassischen Ausdrucksweise bedient sich ein späteres Beispiel dieser Kunstgattung, der Kamin des Utrechters Jacob Colyn de Nole in Kampen.

Im Laufe des Jahrhunderts gewinnt die niederländische Plastik immer mehr einen ausgesprochen internationalen Zug und strebt aus den Grenzen des kleinen Landes hinaus. Schon Cornelis Floris, neben und nach Dubroeucq damals der bedeutendste Bildhauer und Dekorator der Niederlande, liefert eine größere Anzahl von Grabdenkmälern nach Deutschland und Dänemark. Eine spätere Generation von Künstlern wandert ganz aus und findet an deutschen Höfen reiche Beschäftigung. Sie holen sich neuerlich Anregungen aus Italien, und für ihren Stil ist vielfach das Vorbild ihres in Florenz tätigen Landmannes Giovanni da Bologna maßgebend. Hubert Gerhard (Abb. 457—459) läßt sich in Bayern nieder, Adriaen de Vries (Abb. 455—456) geht an den Hof Kaiser Rudolphs II. in Prag, Alexander Colin vollendet in Innsbruck den plastischen Schmuck des Grabmals Maximilians I. Mit ihrer Dekoration von Brunnen, Altären und Grabdenkmälern und mit ihrer Verbindung niederländischen und deutschen Wesens dienen diese Begabungen dazu, die hohe Blüte des deutschen Barockstils vorzubereiten.

FRANKREICH

Wenn auch gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der französischen Plastik von ihrer ganz großen Vergangenheit nicht mehr viel geblieben war — wie ein Franzose sagt, vielleicht nur noch die anekdotische Begabung, die schon den Reiz der kleinen Flachreliefs ausmachte, welche die monumentale Bildhauerei des dreizehnten Jahrhunderts ergänzten —, so ist sie doch von vornherein der niederländischen derselben Zeit ohne Zweifel überlegen, nicht nur in der technischen Behandlung des Steins, in dem hier fast ausschließlich gearbeitet wird, sondern auch im Geistigen. Zunächst noch enge mit der Architektur verbunden, geht sie keineswegs nur auf Dekoration aus, sondern ihre Erzeugnisse sind noch immer erfüllt von feiner Empfindung und innigem Ausdruck. Ein liebenswürdig anmutiger Naturalismus beherrscht die Heiligengestalten und auch die zahllosen Gestalten kleiner Engel, welche die Architekturteile beleben. Obwohl es manchmal, besonders in den auch hier — durch Bestellungen der Brüderschaften der Schmerzensmutter — häufig gewordenen Vesperbildern, zur Wiedergabe tiefen Gefühls kommt, fällt im Gegensatz zur deutschen Spätgotik die gemessene Ruhe der Komposition und Bewegung auf:

nie führt hier, wie dort, das Temperament des Künstlers zu leidenschaftlichen Ausbrüchen der Empfindung. Man vergleiche beispielsweise mit den heftig bewegten, packenden deutschen Darstellungen der Beweinung Christi etwa die stille Art der Erzählung der schönen Gruppe des heiligen Grabes zu Solesmes, worin das Hauptgewicht auf die nur innerlich ergriffene und eben dadurch ergreifende Gestalt der Magdalena gelegt ist (Abb. 460).

Die Aufgaben sind ungefähr die gleichen wie die der niederländischen Plastik, die vielfach der französischen nachfolgt. Eine besonders bevorzugte Stellung nimmt das Freigrab ein, bei dem es zu völlig neuen Formen kommt, die auch für die Niederlande vorbildlich geworden sind. Mit einem Hauptwerk dieser Art beginnt auch die Geschichte der Renaissancebewegung in Frankreich: mit Michel Colombes Grabdenkmal des Herzogs Franz II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes (Abb. 464). Der Künstler, der sich bei diesem Werke der Entwürfe des früher erwähnten Hofmalers Jean Perréal bediente, scheint der erste zu sein, der, noch von den Überlieferungen der burgundischen Grabmäler eines Sluter ausgehend, den Weg von der Spätgotik zur Renaissance findet. Der Übergang vollzog sich hier leicht und fast kampflos; denn den ruhigen Formen der französischen spätgotischen Bildhauerei ist schon ein leiser Zug zum Klassizismus eigen, der sich vortrefflich mit den neueinzuführenden italienischen Elementen verträgt. So erscheint das Grabmal Franz' II. als ein Werk von solcher künstlerischer Harmonie, daß man ihm die Entstehung in einer Zeit des Übergangs kaum anmerkt. Man spürt auch kaum, daß an den dekorativen Teilen italienische Künstler mitgearbeitet haben. Voll von der Liebenswürdigkeit französischer Spätgotik ist eine andere Arbeit Colombes, ein Relief, das den Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen darstellt, auf Bestellung des Kardinals von Amboise entstanden, heute im Louvre zu Paris (Abb. 465). Hier ist die Einwirkung echt französischer Kunstweise noch deutlicher, wie ein Vergleich mit anderen verwandten Werken, wie zum Beispiel dem köstlichen Relief des Heiligen Christophorus und Hubertus vom Kapellenportal des Schlosses Amboise (Abb. 462), leicht erkennen läßt. Colombe und seine Werkstatt scheinen auf die Arbeiten der übrigen französischen Provinzen glücklich eingewirkt zu haben. Besonders liebliche Marienstatuen sind in der Champagne entstanden, und ein Werk, wie die heilige Anna mit der kleinen Maria in der Kathedrale zu Bordeaux, deren Entstehungsort wir nicht anzugeben vermögen, beweist mit seinem feinen, fast rührenden Empfindungsgehalt die hohe Stufe dieser Kunst (Abb. 466).

Wenn auch in den ersten Jahrzehnten der Regierung König Franz' I. für das Monumentale vielfach noch der gotische Stil beibehalten wurde, wie in den niederländischem Geschmack verwandten Chorschranken zu Amiens (Abb. 463), so macht sich doch bald die Vorliebe dieses Herrschers für die italienische Kunst geltend. Schon vor seiner Regierung waren italienische Bildhauer eingewandert, darunter so hervorragende wie Francesco Laurana und Guido Mazzoni; italienische Marmorarbeiter haben, wie schon erwähnt, Colombe geholfen, und ebenso

war auch die Umrahmung von dessen Relief des heiligen Georg Italienern anvertraut worden; einer Künstlerfamilie italienischen Ursprungs, der der Juste (Giusto), verdankt man das Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne in St. Denis (Abb. 469). Unter Franz I. erhält diese Bewegung einen neuerlichen Antrieb. Im Zusammenhang mit der Architektur entsteht das Bedürfnis nach dekorativen Skulpturen, wobei für die profanen Bauten profane Stoffe passend gefunden werden. Rosso, Primaticcio, Cellini erscheinen, und die volle Eleganz italienischer Plastik zeigt sich, zur Mode geworden, in den höchst wirksamen Stuckdekorationen des Schlosses Fontainebleau (Abb. 474), deren Kompositionen gelegentlich auch in die Form von Wandteppichen übersetzt werden (Abb. 567). Von der Schule von Fontainebleau an ist auch hier, ebenso wie in der Malerei, die italienische Weise herrschend, wenn auch mit dem französischen Geschmack untrennbar verknüpft und verbunden.

Unter den Künstlern dieser neuen Richtung, die man ebenso gut als die der französischen Hochrenaissance bezeichnen, als unter dem allgemeinen Begriff des Manierismus miteinschließen kann, treten uns einige Persönlichkeiten von hervorragender Bedeutung entgegen. Ein bisher in der französischen Kunst ungeahntes Pathos — als sollte die Erregtheit deutscher spätgotischer Plastik nachgeholt werden — zeigen die Werke von Ligier Richier. In seinem Grabmal Renés von Chalons in St.-Pierre zu Bar-le-Duc (Abb. 467) erhebt der zum zerfressenen Skelett gewordene Leichnam sein Herz opfernd zum Himmel — eine höchst merkwürdige Umformung des auf französischen Grabmälern häufigen Motivs der nackt liegenden Toten und zugleich in dem bis zum Grauen erschütternden Realismus und dem ergreifenden Pathos der Bewegung eine Vorahnung des Barockstils. In derselben Richtung vorgeschritten erscheint Richiers Kunst in der Grablegung Christi in St.-Etienne zu Saint-Mihiel (Abb. 468), die man mit jenem heiligen Grab zu Solesmes (Abb. 460) vergleichen möge, um zu sehen, welcher weite Weg hier durchschritten wurde; man glaubt die Erregtheit des gläubigen Protestanten wiederzuerkennen, der seiner Religion wegen im Exil geendet hat. Von solchen Gemütsausbrüchen frei und mehr dem Leichten, Gefälligen, Dekorativen zugewendet zeigt sich die Kunst Jean Goujons, die aber in ihrer Art, in der unvergleichlichen Beherrschung des Technischen und in dem feinen, gewählten Geschmack vielleicht das Vollkommenste ist, was auf französischem Boden in dieser Zeit hervorgebracht worden ist. Bei ihm, der neben Pierre Lescot an der köstlichen Dekoration des Gebäudes des Louvre (Tafel XLV, Abb. 549) gearbeitet hat, schließt sich die Skulptur wieder an die Architektur an. Seine flachen Reliefs, wie die an der Fassade des Louvre, die Grablegung Christi aus St.-Germain-l'Auxerrois, heute im Louvre (Abb. 472), und die Nymphen der Fontaine des Innocents (Tafel XL) weisen eine ungewöhnliche Feinheit der Linienführung und einen hohen Adel des Stilgefühls auf. Nicht ganz gleichmäßig im künstlerischen Wert der Ausführung ist das ihm zugeschriebene, im Aufbau sehr eigenartige Wandgrab Louis de Brézés, des Gemahls der Diana von Poitiers, in der Kathedrale zu Rouen (Abb. 470).

Sein bekanntestes Werk ist wohl die Statue der Diana aus Schloß Anet, heute im Louvre (Abb. 473), in der sich die volle Anmut des Manierismus der Schule von Fontainebleau verkörpert. In die Nähe des Barockstils führt uns schon der größte Meister der Rundplastik dieses Kreises: Germain Pilon. Neben Primaticcio und anderen geringeren Künstlern hat er an dem prachtvollen Freigrab Heinrichs II. in St.-Denis (Abb. 475) gearbeitet, das Katharina von Medici bestellt hatte. Die wunderbar modellierten, nackten Liegefiguren Heinrichs und Katharinens (Abb. 476) sind ohne Zweifel sein Werk. Die Bewegtheit und Größe des Stils, der sich hier ausspricht, findet man wieder in der eigentümlichen Anlage des Grabmals der Valentine Balbiani, wovon ein Teil noch im Louvre erhalten ist (Abb. 477), in der erregt aufblickenden Statue des heiligen Franz in Verzückung in Saint-Jean-Saint-François au Marais zu Paris und in höchst ausdrucksvollen Porträtköpfen, wie dem der Grabstatue des Kanzlers de Birague im Louvre und dem Jean Morvilliers' im Museum zu Orléans (Abb. 478). Hier herrscht schon in Form und Auffassung ein neues Leben, das nicht lange danach seinen vollen Ausdruck im römischen Barockstil gefunden hat.

DIE ARCHITEKTUR

ALLGEMEINES

Zugleich mit dem allmählichen Schwinden der hohen Gesetzmäßigkeit verliert die Architektur der Spätgotik ihre bisherige gesetzgebende Gewalt über Malerei und Bildhauerei und tritt neben ihnen, wie wir gesehen haben, an die dritte Stelle. Auch in der Baukunst sollte die Lockerung der Strenge des Stils zu einer neuen Freiheit führen, welche sich nach zwei Richtungen hin geltend macht: einerseits erhalten die tektonischen und ornamentalen Formen einen fast bis an die Grenze der Auflösung reichenden Zug von Ungebundenheit, andererseits tritt in der Gestaltung von Raum und Dekoration ein Streben nach einer neuen Art von Gesetzmäßigkeit zutage. Die eine Richtung, mehr nach dem Subjektiven, Nationalen gewendet und in Deutschland am höchsten ausgebildet, strebt nach einer individuellen Lösung, die andere, mehr nach dem Objektiven, Internationalen ausgehend und allen nördlichen Ländern gemeinsam, nach einer allgemein gültigen. Es sind dieselben beiden Neigungen, die wir auch in der Malerei und in der Plastik beobachtet haben und die sich hier in der Persönlichkeit einzelner großer Künstler zu einem harmonischen Wollen vereinigen. Sie beide ebnen den Boden für eine neue Kunst, die keineswegs ausschließlich in der Aufnahme der äußeren Formen der italienischen Renaissance und der Antike ihr Ziel sieht, sondern von vornherein etwas durchaus Eigenes und in gewissem Sinne Ursprüngliches zu bieten vermag. Das, was von außen und zwar vom Süden kommt, ist dabei nicht das Wesentliche, sondern vielmehr der aufnahmebereite Boden ist es, auf den der fruchtbare Samen fällt. Gerade in der Baukunst zeigt sich am deutlichsten das Gemeinsame der gesamten damaligen künstlerischen Bewegung im Norden. Das Ergebnis ist hier, vor allem in Deutschland, Frankreich und in den Niederlanden ziemlich das gleiche, wobei vielleicht das Ausgeglichenste von Frankreich, das Eigenartigste und Überraschendste von Deutschland geleistet wird.

Im allgemeinen macht sich die Verweltlichung, die wir auf anderen Kunstgebieten verfolgt haben, auch in dem der Architektur geltend. Große Kirchenbauten fehlen fast gänzlich oder sie werden im alten, im gotischen Stil weitergeführt. Die vielen Gotteshäuser, welche die Gotik geschaffen hat, erweisen sich zum größten Teil als ausreichend, und im übrigen herrscht in der Geistlichkeit zumeist ein konservativer Sinn. Neue Baugedanken bei noch gotischer Formensprache tauchen hie und da, besonders in Deutschland, auf; aber noch häufiger ist es, daß die alten gotischen Baugedanken mit neuen Formen

verbrämt und belebt werden, zumal in Frankreich und in den Niederlanden. Eine ganz neue Rolle spielt von nun an allenthalben im Norden der Profanbau, und seine Geschichte im sechzehnten Jahrhundert ist fast die der Architektur überhaupt. Der Geschmack der vielgereisten und von internationaler Bildung berührten Bauherrn wird fast durchaus maßgebend. Mode und Luxus treten hervor. Fürsten, Adelige und selbst reiche Bürger werden von einer starken Vorliebe für Prunk und Pracht, für Feste und Aufzüge erfaßt, und neue Räume werden hierzu notwendig. Große Schloßbauten entstehen und ersetzen allmählich die früheren, befestigten Burgen, deren Form dank der erhöhten Sekurität des Lebens entbehrlich erscheint. Aber nicht nur die Bauherrn, sondern auch die Künstler selbst werden andere. Bauhütte und Steinmetzen treten zurück, und an ihre Stelle kommt der frei schaffende, ausgebildete Architekt, der selbst vielfach von Reisen nach dem Süden neue Anschauungen und Kunstformen nach Hause bringt und zugleich mit den heimischen Humanisten in stetem Verkehr steht. Die Theorie der Baukunst entwickelt sich, Werke werden darüber geschrieben und gedruckt, und als Grundlagen erscheinen in fast allen nördlichen Ländern Übersetzungen des Vitruv. Für die Fortbildung der Dekoration sorgen Musterbücher und Ornamentstiche, die der Architektur ebenso dienen wie dem gesamten Kunstgewerbe.

DEUTSCHLAND

Die Begeisterung, die unsere Väter für das empfanden, was sie die deutsche Renaissance nannten, vermögen wir heute nicht mehr mitzufühlen. Die Zeit der Freude an jenen bürgerlichen Innenräumen mit den geschnitzten Möbeln und den Butzenscheiben ist längst vorbei. Man hat bald dieses Milieu der Bourgeoisie mit seinem Reichtum alter Dekorationsformen verachten gelernt wie überhaupt die Nachahmung früherer Stile, und die Einkehr zur Einfachheit und zum Mangel an Ornamenten ließ uns darin eine vorübergehende Mode erkennen. Nun glaubte man ein Recht zu haben, auch die wirkliche deutsche Renaissance, deren Nachahmung versucht worden war, gänzlich zu verdammen, nachdem man sie kurz vorher in den Himmel gehoben hatte. Dadurch wurde sicherlich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Eine leidenschaftlose Betrachtung, wie wir sie heute glauben anstellen zu können, ergibt, daß das Jahrhundert Dürers und Grünewalds auch auf dem Felde der Architektur manche Meisterwerke hervorgebracht hat und daß die Baukunst der deutschen Renaissance auch entwicklungsgeschichtlich von nicht geringer Bedeutung ist. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer Schöpfungen ist ein schätzbarer Ersatz für die Einheitlichkeit des Stils, die in der Gotik geherrscht hat, und zugleich bildet die deutsche Renaissance den reich bewegten Übergang zu der neuen Einheitlichkeit des deutschen Barockstils.

Die Macht der Gotik ist selbstverständlich im Norden viel stärker als in Italien. Ihre Formen erhalten sich in der deutschen Kirchenbaukunst noch lange. Aber gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wird hier ein neuer Geist lebendig. Schon die Form der Hallenkirchen, welche Hauptschiff und Seitenschiffe auf gleiche Scheitelhöhe der Wölbung bringt, ist ein Schritt zur Vereinheitlichung des Raums, die von jetzt ab angestrebt wird, auch durch Weglassen des Querschiffs und geringe Betonung des Chors. Das mächtige Emporstreben der gotischen Bauart geht allmählich verloren, die Breite tritt gleichberechtigt neben die Höhe und die Länge, die horizontale Ausdehnung wird gegenüber der vertikalen hervorgehoben. Dadurch entsteht eine saalartige Raumform von nüchterner Deutlichkeit, vielleicht mehr noch mit der allgemeinen Rationalisierung des Glaubens zusammenhängend als mit den Veränderungen im Gottesdienste, etwa der Vorherrschaft der Predigt. An Stelle des zum Himmel aufwärts gerichteten Blicks mystischer Verehrung des Überirdischen tritt eine sachliche, am Erdboden haftende, mehr verweltlichte Art der Frömmigkeit. Es ist wohl kein Zufall, daß Hauptleistungen dieser neuen Form des Kirchenbaus gerade in Sachsen, der Heimat der Reformation, vorliegen, wie zum Beispiel die Annenkirche zu Annaberg. Zugleich ist aber durch die Weite und Freiheit der Richtung des Blicks, durch die Verschleifung der Teile eine neue, malerische Bauform entstanden, wofür der Chor der Lorenzer Kirche zu Nürnberg ein bezeichnendes Beispiel gibt. Dazu trägt auch die naturalistische Umbildung der Einzelformen im Sinne jenes „spätgotischen Barockstils" wesentlich bei, wie man sie etwa in der Tulpenkanzel des Doms zu Freiberg besonders deutlich zu erkennen vermag (Abb. 424).

Die Leistungen des deutschen Kirchenbaus — wohl die hervorragendsten des damaligen Nordens auf diesem Gebiete — beweisen, ebenso wie die gleichlaufenden der deutschen Malerei und Plastik, daß hier die Gotik nicht aus eigener Schwäche zugrunde gegangen ist, sondern in sich Kraft genug hatte, auf neuen Wegen weiterzuschreiten. Auf diesen Bahnen begegnete nun die deutsche Architektur einer ihr bisher unbekannten Macht: der italienischen Renaissance, deren Kenntnis ihr durch den Humanismus vermittelt wurde. Ob sich die damaligen Bauherrn wohl dessen bewußt waren, daß sie mit ihrem dunkeln Streben, ebenso wie die Humanisten mit ihrem klareren, einer von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchenden Neigung dienten, welche im Grunde die Wahrung der Einheit der gesamten Kulturentwicklung Europas zur Folge hat? Jedenfalls scheint von den Bauherren die Vorliebe für die italienischen und die antiken Formen ausgegangen zu sein, und der erste Innenraum der deutschen Renaissance, die Fuggersche Grabkapelle bei St. Anna zu Augsburg zeigt schon die Benützung italienischer Motive in hoher Vollendung und in einer Harmonie, die durch die nördlich gotischen Rippen des Gewölbes nicht gestört wird (Abb. 481). Wenig später entstehen auf deutschem Boden von Italienern ersonnene Bauwerke, wie zum Beispiel das Belvedere zu Prag, die Residenz zu Landshut (Abb. 482), der Fürstenhof in Wismar (Abb. 483),

das Piastenschloß in Brieg (Abb. 484). Welche Anregung durch italienische Vorbilder auch sonst vermittelt wurde, beweisen einzelne Teile der Ausstattung alter Gebäude, besonders Portale, wie das des Breslauer Doms (Abb. 486) oder das Georgentor des Dresdner Schlosses (Abb. 487).

Immerhin empfindet man solche Dinge noch als ein fremdes Element auf deutschem Boden, als eine Art von eingeführter Mode. Die Harmonie des Raums der Fuggerschen Grabkapelle (Abb. 481) bleibt vorläufig vereinzelt, gerade weil sie ganz italienisch ist. Zunächst ist der Weg zur vollen Eintracht fremder und autochthoner Ausdrucksweise sonst noch nicht gefunden. Besonders die Kirchenbaukunst hält trotz jenen erwähnten Wandlungen des Raumgefühls noch in konservativer Weise an den gotischen Grundformen fest. Doch weiß sie diese bald mit der italienischen Dekoration zu höchst eigenartigen Gebilden zu verbinden, wie etwa in dem phantastisch wirkenden Turm der St.-Kilians-Kirche zu Heilbronn von Hans Schweiner (Abb. 488) und in dem nur mehr in einem Tonmodell und in einem Holzschnitt erhaltenen, fast barock anmutenden ursprünglichen Plan der Kapelle zur schönen Maria in Regensburg von Hans Hieber (Abb. 489). Aber auch größere Werke, wie die Hofkirche zu Innsbruck (Abb. 490), sind im Grunde nichts weiter als gotische Hallenkirchen, verziert mit italienischen Motiven, und es ist noch ein weiter Weg bis zur einheitlichen klassischen Raumform eines Gebäudes, wie sie die gegen Ende des Jahrhunderts erbaute Michaelskirche zu München zeigt (Abb. 491).

Mehr als in der Kirchenbaukunst, welche die gotischen Formen noch vielfach bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts beibehält, wird die Entwicklung des neuen — freilich nicht unverkennbar einheitlichen — Stils in der Profanarchitektur deutlich. Hier zeigen sich schon im zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts allgemeine Tendenzen, bei denen man nicht mehr die italienische oder antikisierende Dekoration als etwas nur äußerlich Hinzugefügtes, als etwas Angeklebtes empfindet. Eine freie Weltlichkeit macht sich geltend, dem Bau gilt der Mensch als das Maß der Dinge. Die Horizontale wird — jener schon in den Hallenkirchen erkennbaren Neigung folgend — stark betont, die Breitendimension vorherrschend, und zugleich die Fläche der Fassade zu erhöhter ästhetischer Wirkung zusammengefaßt. Hier wird eine wirkliche Erneuerung des Baugedankens sichtbar, wie sie von den darstellenden Künstlern — wir nennen hier nur Dürer und daneben Altdorfer, der selbst Baumeister gewesen ist —besonders in den Architekturen ihrer Gemälde und graphischen Schöpfungen vorbereitet worden ist. Die Einzelnformen der Dekoration erklären sich zum großen Teil aus der Entwicklung des spätgotischen Astwerks, das in seiner Naturalistik die entstofflichten gotischen Pfeiler und Rippen ersetzt hat; die Säulen wachsen oft aus einem Blätterkranz hervor und sind von Laubwerk umgeben. Nachdem man die Strenge gotischer Formen überwunden hat, will man die gewonnene Freiheit nicht zugunsten eines neuen Zwanges verlassen, den die ernste Tektonik der Bauglieder der italienischen Renaissance gebildet hätte. Nur selten kommt

es, wie zumeist bei den Schöpfungen Peter Flötners (Abb. 492), zu einem logisch durchgebildeten Klassizismus; aber auch Flötner hat hie und da jene phantastisch-naturalistische Richtung noch nicht überwunden. Im übrigen zeigt die Dekoration eben dank jener auf nördlichem Boden geschaffenen Grundlagen, auch dort, wo sie ausschließlich antikisch italienische Motive verwendet, eine durchaus freie, fast willkürliche Behandlung, auch der wechselnden Säulenordnungen. Die Formen der deutschen Renaissance, jene Säulen und Pilaster, Blattranken, Waffen und Trophäen, Vasen, Medaillons, Kinderfiguren, phantastischen Tiere, haben mit ihren italienischen Vorbildern, denen die gleiche Freiheit fehlt, nur mehr wenig gemein, und noch weiter von ihnen weg führt das deutsche „Rollwerk", das sich besonders im Ornamentstich, auch in dem niederländischen, ausgebildet hat.

Sieht man sich unter den damaligen deutschen Profanbauten um, so wird man finden, daß kein einziger davon mit einem rein italienischen verwechselt werden könnte. Vielleicht aber wird man dort grade die hervorragendsten Leistungen erkennen können, wo das Ebenmaß der italienischen Renaissance am wenigsten angestrebt wird. Die Eigenart der deutschen Baukunst beruht keineswegs auf einem solchen Ebenmaß, sondern auf einer bewegten, lebendigen Unregelmäßigkeit, die sich auch den Bedürfnissen des Bauherrn, der Lage und der Bodenbeschaffenheit anzuschmiegen weiß. Dadurch entsteht eine Architektur, deren Hauptreiz in der malerischen Erscheinung liegt, in einem Vielerlei, das im Grunde noch ein Erbteil der Spätgotik ist. Denken wir an die Profanbauten der damaligen Zeit, so erscheinen uns reichverzierte Giebel, hohe Dächer mit Zwerchhäusern, Laubengänge oder Bogenhallen, oft mehrere übereinander, auch in den Höfen,Erker, Türme der verschiedensten Art, darunter Treppentürme, Rampentreppen, prächtige Portale. Ein Reichtum von Einzelheiten breitet sich vor uns aus, zumeist nicht zusammengeschlossen durch einen großen tektonischen Gedanken, sondern eher wie ein fast durch Zufall entstandenes, malerisches Gebilde wirkend. Volle Symmetrie, wie bei den Italienern, findet man selten; die Verteilung von Fenstern und Türen ist fast immer unregelmäßig. Und selbst von einem durchaus regelmäßigen Grundriß ist im Aufbau zumeist nichts zu spüren. An eine Frontaleinstellung des Beschauers zum Bau scheint kaum je gedacht zu werden, sondern man setzt vielfach eine Betrachtung von der Seite voraus, wodurch erst die malerische Wirkung des Ganzen voll zur Geltung kommt.

Es scheint uns ein Glück für die deutsche Renaissance zu sein, daß die theoretischen Bemühungen, die aus Italien, zum Teil auf dem Umwege über die Niederlande, eingeführt und in Deutschland mit Eifer fortgesetzt wurden, nicht zu einer Vergewaltigung der Baukünstler geführt haben, welche diese Lehren zwar emsig studiert, nur selten aber ganz folgerichtig beobachtet haben. Sonst wäre kaum ein anderes Ergebnis wahrnehmbar als ein kühler Klassizismus, wie er sich zum Beispiel in der Vorhalle des Kölner Rathauses, dem Werke eines Niederländers (Abb. 493), zeigt. Betrachtet man die

einzelnen Denkmäler, worin sich die verschiedenen, großen Aufgaben der damaligen Baukunst verkörpern, so sieht man eine Mannigfaltigkeit, die bei strenger Befolgung von Grundsätzen niemals möglich gewesen wäre. Eine Hauptaufgabe ist der Schloßbau, der dank der Prachtliebe der Fürsten, die auf Repräsentation den größten Wert legen, einen besonders hohen Aufschwung nimmt. Man muß weit in deutschen Landen reisen, um zu erkennen, wie verschiedenartig die Aufgaben dieses Gebietes und wie verschiedenartig ihre Lösungen gewesen sind. Manches ist auch durch Umbauten verändert, manches, wie besonders die erhaltenen Teile des Heidelberger Schlosses, zur Ruine geworden. Einen Typus des Schloßbaues vermögen wir nicht aufzustellen; denn das Leben, die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bauherrn sind zu ungleich, als daß sie eine bestimmte Art der Anlage erfordert hätten. Auch mag der Geschmack der Bauherrn mehr oder weniger der italienischen Mode zugewendet gewesen sein; manche hat es gegeben, die italienische Baukünstler den deutschen vorzogen, andere verlangte es wieder nach einer Anlehnung an den mittelalterlichen Burgenbau, der, besonders häufig im Anfange, noch unter der neuen Dekoration durchschlägt. Kurz, Grundriß und äußere Gestaltung sind völlig individuell, und kaum ein Bau ist von einem andern abhängig. Einige Beispiele mögen hier genügen, um diese Mannigfaltigkeit zu erweisen: etwa der Ostflügel des Schlosses Hartenfels in Torgau, von Konrad Krebs (Abb. 494), der Hof des alten Schlosses zu Dresden, von Kaspar Voigt (Ab. 496), die alte Hofhaltung zu Bamberg (Abb. 497), die einzelnen Teile des Heidelberger Schlosses: der gläserne Saalbau, der Ott-Heinrichs-Bau (Tafel XL), und der Friedrichsbau (Tafel XLII), das Schloß zu Aschaffenburg, von Georg Riedinger (Abb. 499). Welch ein Wechsel von bald rein malerischen, bald streng tektonischen Gestaltungsformen, welch ein Reichtum von Möglichkeiten ist schon in diesen wenigen Bauten wahrzunehmen!

Der höfischen Baukunst tritt eine nicht minder bedeutende bürgerliche zur Seite, welche jener in der Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Lösungen keineswegs nachsteht. Dank dem gekräftigten Gemeinsinn spielt in den Städten das Rathaus eine achtunggebietende Hauptrolle. Als wichtigster Monumentalbau beherrscht es, zumeist in der Mitte des Marktes, hie und da auch in der Öffnung zwischen Markt und Kirchhof stehend, das Stadtbild. Auch hier läßt sich kaum ein maßgebendes Vorbild feststellen, auch hier wechselt die Form nach Bedürfnis und Geschmack. An die mittelalterliche Wehrhaftigkeit erinnern noch neben manchen gotischen Einzelformen die festen Türme. Sie verwandeln sich aber bald in Glocken-, Treppen- und Erkertürme. Und häufig bildet der Glockenturm, der zugleich dem Treppengang dient, den weithin sichtbaren Mittelpunkt des Gebäudes, wenn er auch selten die mathematisch genaue Mitte einnimmt. Im übrigen sind die Bildungen sehr mannigfaltig, und eine Kombination von Giebeln oder von Zwerchhäusern, selbst von offenen Bauten in mehreren Stockwerken ergibt

einen malerischen Reichtum. Als Beispiele mögen die kräftig gegliederten Rathäuser zu Rothenburg (Abb. 501), Schweinfurt (Abb. 500) und Leipzig, aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und die zu klassischer Ruhe übergehenden in Augsburg (von Elias Holl) und Nürnberg (von Jakob Wolff d. I.; Tafel XLI, Abb. 503) gelten. Für die reizvolle frühe Renaissanceornamentik ist das Görlitzer (Abb. 495) besonders bezeichnend.

Aber auch andere öffentliche städtische Bauten, die verschiedenen Zwecken des Gemeinwesens dienten, wurden mit gleich liebevollem Geschmack ausgestattet: Kornhäuser oder Getreidehallen, Fleischhallen, Tuch- oder Lakenhallen, Salzlager, Stadtwagen, Zeughäuser, Zunfthäuser (Abb. 505, 507, 508, 510), Hochzeits- und Weinhäuser, endlich Unterrichtsbauten, wie Kollegien, Universitäten, Seminare, Lateinschulen. Sie nehmen selten eine so geschlossen monumentale Form an, wie das Zeughaus (Abb. 506) und das Gymnasium von St. Anna (Abb. 509) in Augsburg, beide von Elias Holl, sondern schließen sich zumeist in ihrem Stil an die bürgerlichen Wohnhäuser an. Mit diesen haben sie gemeinsam: den schmalen, wohl durch Platzmangel verursachten Aufbau, die hohen, fast immer aus mehreren Stockwerken bestehenden Giebel, die reiche Verzierung mit Stein- oder Stuckornamenten oder mit — heute zumeist zerstörten — Wandmalereien (zu denen große Künstler wie Holbein die Entwürfe geliefert haben), bei Holz- oder Fachwerkbauten (Abb. 512, 513) das Vorhängen der oberen Stockwerke über die unteren. Selbst die Höfe wurden oft durch Bogenhallen mit prächtiger Ornamentik geschmückt (Abb. 515), und für die Schönheit der Innenräume mag als klassisches Beispiel Peter Flötners Hirschvogelsaal in Nürnberg (Abb. 492) gelten.

Ein einigermaßen vollständiger Überblick über den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Bauten der deutschen Renaissance ist in dem knappen Rahmen dieses Buches nicht möglich. Die sehr individuelle Tätigkeit auf diesem Gebiete scheint zweimal durch kräftige Antriebe nach der Richtung des Klassischen, Ruhigen, Allgemeingültigen unterbrochen zu werden: das erstemal in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Werken, wie es etwa der Ott-Heinrichs-Bau zu Heidelberg ist, das zweitemal um die Jahrhundertwende in den Arbeiten Elias Holls und Jakob Wolffs d. J. Hier scheint das individuelle Vielerlei der Spätgotik, das auch die deutsche Renaissance noch vielfach beherrscht, ja einen ihrer Hauptreize ausmacht, überwunden und und ein Weg offen zu der viel späteren Blüte der deutschen Barockkunst.

DIE NIEDERLANDE UND ANDERE NÖRDLICHE REICHE

Da die niederländische Baukunst des sechzehnten Jahrhunderts ungefähr die gleichen Vorbedingungen aufweist, wie die deutsche, so ist es fast selbstverständlich, daß hier etwas nahe Verwandtes entsteht. Nur erscheint das Bild dieses Kunstzweiges in den Niederlanden weit weniger reich und individuell

abgewandelt, ein Eindruck, zu dem freilich auch die Zerstörung mancher wichtiger Denkmäler durch Kriege und Unruhen ein wenig beiträgt. Nicht zu verkennen ist vom Anfang der Renaissancebewegung an ein gewisser Einfluß französischer Kunstweise, der vielleicht am stärksten in der Betonung der Dachlukenbildung zu erkennen ist. Im Laufe des Jahrhunderts wird ein auffallend dekorativer Grundzug immer mehr herrschend. Diesem mag die mit der allgemeinen Festesfreude zusammenhängende Vorliebe für jene Dekorationen des Augenblicks entgegen gekommen sein, von denen schon bei Gelegenheit der Erwähnung der Malergruppe der Antwerpener Manieristen um 1520 (S. 52) die Rede gewesen ist. Jedenfalls scheint der Renaissanceschmuck in den bei Einzügen von Herrschern aufgestellten Triumphbogen zuerst aufgetaucht zu sein, und die höfische Mode wird danach auch für die bürgerliche Baukunst maßgebend. Die Architekten werden förmlich zu Dekorateuren, und es mag kein Zufall sein, daß noch in der Spätgotik die Architekten führend wirken, während im Verlaufe der Renaissancebewegung zuerst die Maler und sodann die Bildhauer Stil und Richtung auch der Baukunst bestimmen.

Im niederländischen Kirchenbau reicht die Gotik tief ins sechzehnte Jahrhundert hinein, ohne daß sich hier wie in Deutschland eine wesentliche Umgestaltung des Baugedankens zeigen würde. Manche Bauten werden im alten Stil fortgesetzt oder erweitert, wie denn auch der weithin sichtbare Turm der Antwerpener Kathedrale erst im sechzehnten Jahrhundert ausgebaut wird. Wesentlich interessanter und entwicklungsfähiger ist der Profanbau. Die Schlösser sind, soweit die Ungunst der Zeiten sie nicht zerstört haben, sehr mannigfaltig in der Form. Die Residenz der Statthalterin der Niederlande Margarete von Österreich in Mecheln (heute Palais de justice, Abb. 518) zeigt als eines der frühesten Beispiele die Vermengung der beiden Stilarten: die Grundform hat Rombout Keldermans im Geiste der Spätgotik geschaffen, während die französisch anmutenden Zutaten von Giebeln, Luken, Balkonen und Portalen wohl auf den Savoyarden Guyot de Beauregard zurückzuführen sein dürften. Manche andere Schlösser, darunter das zu Binche, das der Bildhauer Dubroeucq für Maria von Ungarn, die Nachfolgerin Margaretens in der Statthalterschaft der Niederlande, erbaut hatte, sind heute zerstört. Eine Schöpfung eines großen geistlichen Kunstfreundes, Erard de la Marcks, ist der Bischofs- (heute Justiz-) Palast zu Lüttich mit seinem Arkadenhof von gedrungenen Formen, von François Borset erbaut. Im allgemeinen wechseln bei den Schloßbauten spätgotische Grundformen mit französischen und italienischen Erinnerungen. Eine Besonderheit der Niederlande sind die zum Teil im ursprünglichen Zustande erhaltenen, zum Teil mehrfach umgebauten Wasserschlösser, die durch ihre malerische Anlage sehr reizvoll wirken. In ihnen wie auch in anderen Bauten taucht der „Haubenturm" auf, der, in den Niederlanden erfunden, bald seine Wanderung durch die ganze europäische Baukunst antreten sollte.

Zu einer reichen Tätigkeit kommt es im übrigen Profanbau. Wie in Deutschland entstehen auch hier in prächtigem Renaissanceschmuck Rathäuser,

Tuch- und Fleischhallen, Börsen, Stadtwagen, Gildenhäuser und bürgerliche Wohnstätten. Die alte gotische Form des schmalen Giebelhauses bleibt bis über das Ende des sechzehnten Jahrhunderts hinein bestehen; nur das äußere Gewand der Fassade, das übrigens selten Fachwerk zeigt, verändert sich im Sinne des neuen Stils. Dies gilt für Privathäuser, von denen nur das Haus zum Salm in Mecheln genannt sei, wie auch für einzelne öffentliche Bauten, wie zum Beispiel die alte Greffe (Kanzlei) zu Brügge (Abb. 520). Die Dekoration zeigt hier fast durchwegs jene seltsame, fast spielerische Mischung von bewegten spätgotischen Formen mit ernstem, antikischem Schmuck, wie wir sie auch in Architekturen der Hintergründe der Stiche Dirck Vellerts (Abb. 298) oder der Gemälde Joos van Cleves (Abb. 301) und besonders der sogenannten Antwerpener Manieristen (Abb. 296) beobachten können. Zu einer wahrhaft monumentalen Lösung von vorbildlicher Bedeutung bringt es der niederländische Profanbau in dem nach der Mitte des Jahrhunderts entstandenen, prächtigen Rathause zu Antwerpen, einem Werke des schon genannten, höchst einflußreichen Bildhauers Cornelis Floris (Tafel XLIV). Mit einer so geschlossenen Wirkung läßt sich die anderer Lösungen, wie zum Beispiel des Rathauses zu Leiden von Lieven de Key (Abb. 519), kaum vergleichen.

Wie wir schon bei der Besprechung der Bildhauerei gesehen haben, greift die gewaltige Einwirkung des auch als Ornamentzeichner wichtigen Cornelis Floris auch nach Deutschland und besonders auf die nordischen Länder über. Was in Schweden und Dänemark auf dem Gebiete der Baukunst geschaffen wird, steht durchaus auf dem Boden teils der deutschen, teils der niederländischen Überlieferung. Auch haben hier seit Christian II. deutsche und niederländische Künstler gewirkt, und besonders stark ist, wie schon erwähnt, die Einfuhr niederländischer Altäre und Grabdenkmäler. Der Renaissancestil, der im Norden einen besonders kräftigen, gesunden Charakter annimmt, erhält sich hier bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein und spricht sich hauptsächlich in Schloßbauten aus, unter denen es auch Wasserburgen gibt. Von schwedischen Schlössern seien nur das unter Gustaf Wasa erbaute Gripsholm (Abb. 521), von dänischen das unter Friedrich II. errichtete Kronborg bei Helsingör (Abb. 523) und die unter Christian IV. erbauten Schlösser Frederiksborg (1859 nach einem Brand auf Grund der alten Pläne rekonstruiert, und Rosenborg in Kopenhagen (Abb. 524) erwähnt. Unter den anderen öffentlichen Bauten erinnert die Börse zu Kopenhagen (Abb. 525) an niederländische Bauten, wie etwa das Rathaus zu Leyden.

Während in England die Tätigkeit auf dem Felde der darstellenden Künste sich fast ganz auf das beschränkt, was von eingewanderten Italienern, Deutschen und Niederländern geschaffen wird, zeigt die englische Architektur schon zur Zeit der Spätgotik völlig selbständige Züge und entwickelt einen eigenartigen Stil, den man — im Deutschen nicht sehr glücklich — den „Perpendikularstil" nennt und der dasselbe ist, was man im neunzehnten Jahrhundert zur Zeit der Nachahmung älterer Stile im Kunstgewerbe als

„englische Gotik" zu bezeichnen pflegte. Im Kirchenbau erhält sich diese gotische Stilform noch lange, während der Profanbau allmählich zu den Renaissancemotiven übergeht. Wegen ihres besonderen malerischen Reizes, der immer auch noch durch die hoch ausgebildete Gartenkunst vermehrt wird, sind die englischen Schlösser, wie das königliche zu Hampton Court und andere aristokratische Besitze (Abb. 526–529), mit Recht hochberühmt. Sie zeigen zugleich auch eine ganz eigenartige Behaglichkeit, die sie mit manchen anderen englischen Profanbauten gemein haben. Eine Besonderheit bilden hier die Unterrichtsbauten in den altberühmten Universitätsstädten Oxford (Abb. 530) und Cambridge (Abb. 532, 534), die zu durchwandern dem Reisenden eine große Freude bietet. Über diesen stillen Stätten der Wissenschaft liegt ein ganz eigenartiger, fast romantischer Zauber.

FRANKREICH

Am leichtesten und natürlichsten vollzieht sich, wie schon mehrfach bemerkt, die Aufnahme des Renaissancestils in Frankreich. Dies mag nicht so sehr an der Verwandtschaft der beiden großen romanischen Nationen liegen, als an der Tatsache, daß italienische Künstler hier schon früher auftauchen und am Hofe begehrt werden, als in den übrigen nördlichen Ländern. Die Ausarbeitung der Einzelformen ist vielfach das Werk von eingewanderten italienischen Steinmetzen und Bildhauern, und von ihnen haben offenbar die Franzosen bald das Technische erlernt. Schon unter Karl VIII. sind am Schloß von Amboise Künstler italienischen Ursprungs tätig, „um ihr Handwerk nach italienischer Übung und Mode einzuführen." Auch Gartenkünstler werden aus Italien berufen, und welsche Steinmetzen erscheinen bald schon neben den französischen als Unternehmer der Bauten.

Im Kirchenbau lebt sich zunächst die große französische Kunst der Gotik aus, ohne neue Formen zu schaffen. Wie in den Niederlanden werden die Gotteshäuser fast durchwegs im alten Stile weitergeführt, und auch die Reformationsbewegung gewinnt keinerlei Macht über die Architekten. Man beschränkt sich auf neue dekorative Ausschmückung des Vorhandenen oder auf Hinzufügung gewisser neuer Teile, welche, wie etwa der zu Anfang des neuen Jahrhunderts erbaute Chor der Kathedrale von Chartres, noch durchaus den bisher herrschenden „flamboyanten" Stil aufweisen. In anderen Fällen werden die gotischen Grundformen mit Renaissanceornamentik verziert und neu belebt. So entsteht der höchst merkwürdige Nordturm der Kathedrale von Tours, von den beiden François (Abb. 535), den man in seiner reichen Bildung und in seinen harmonischen Formen mit jenem aus ähnlichen Vorbedingungen hervorgewachsenen Werk des Deutschen Hans Schweiner, dem Kiliansturm zu Heilbronn (Abb. 488), von plumperer, aber doch kräftigerer Gestalt, vergleichen kann, oder der reiche und prächtige Chorabschluß

der St.-Peters-Kirche zu Caen (Abb. 536), in dem sich die starke Einbildungskraft des Architekten Hector Sohier durch die Fülle der dekorativen Einzelheiten offenbart. Dieselbe oberflächliche Verkleidung der Gotik mit Renaissanceornamenten zeigt im Grunde auch die bedeutendste Kirche, deren Bauzeit fast durch den ganzen Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts andauert: St.-Eustache in Paris. Manche Einzelheiten andrer kirchlichen Bauten sind schon völlig in einem reinen, edlen Renaissancestil von ausgesprochen französischer Eigenart gehalten, wie etwa das stattliche Nordportal der Kirche von Grand-Andely (Abb. 538).

Deutlicher und zugleich auch bedeutender ist die Entwicklung des französischen Renaissancestils im Profanbau. Dank dem steigenden Luxus- und Repräsentationsbedürfnis des Hofes und der Adeligen wird eine Anzahl von großartigen Schlössern gebaut, welche den Architekten höchst dankbare Aufgaben darbieten, indem sie die bisherigen festungsartigen Burgen ersetzen. Neu ist auch die Stellung der Architekten: sie werden den Bauherrn gegenüber zu Unternehmern, sie sind nicht mehr bloß Steinmetzen, Handwerker, sondern freie Künstler und zugleich Gelehrte. Schon zu Anfang der Bewegung erscheinen hochgeschätzte Italiener: Fra Giocondo aus Verona und Domenico da Cortona, genannt Boccador. Später wird der berühmte Theoretiker Sebastiano Serlio berufen und erhält den Titel eines Architekten des Königs. Der Maler Primaticcio (s. S. 67) hat wohl auch auf den Bau des Schlosses von Fontainebleau einen gewissen Einfluß gewonnen. Bald darauf treten die in Italien gebildeten Franzosen hervor, welche über den italienischen Stil auf dessen Quelle, die Antike, zurückgehen, „ihren" Vitruv genau kennen und selbst als Theoretiker Schriften herausgeben: Pierre Lescot und neben ihm sicherlich nicht ohne bedeutende Einwirkung der Bildhauer Jean Goujon (s. S. 67), ferner Philippe de l'Orme, Jean Bullant und Jacques Androuet du Cerceau der Ältere (dieser Mitglied einer großen Künstlerfamilie).

Bezeichnend für den französischen Schloßbau sind schon von der Gotik her die hohen, steilen Dächer mit reichverzierten Luken und ebensolchen mächtigen Türmen. Auch in den Niederlanden und in Deutschland kennt man das hohe Dach, das offenbar mit dem nördlichen Klima zusammenhängt; doch ist es hier entweder durch den Giebel verdeckt oder von zahlreichen Zwerchhäusern unterbrochen, welche die Dachluken vertreten. Bogengänge in verschiedenen Stockwerken spielen auch in Frankreich eine bedeutende Rolle, ebenso Treppen, welche als Wendeltreppen und als Freitreppen den Bauten zu einer auch für Deutschland vorbildlichen Zierde gereichen. Für das Eindringen der Renaissancemotive bietet die Baugeschichte des königlichen Schlosses zu Blois ein interessantes Zeugnis. Schon in dem unter Ludwig XII. errichteten Flügel, der eine sehr kräftig wirkende Verbindung von Ziegel- und Steinbau zeigt (Abb. 539), kündigen den neuen Stil manche Einzelformen an, die wohl ohne Zweifel auf die an den Hof berufenen italienischen Steinmetzen zurückzuführen sind. Einen ganz anderen Grundzug erkennt man

aber in der unter Franz I. vorgenommenen Erweiterung desselben Schlosses: auf einem Fundament, das auch einer Festung hätte dienen können, erhebt sich nun — im Gegensatz zu dem Ernst des gotischen Teils — ein luftig heiter und weltlich wirkender, in seiner Durchbrechung mit loggiaartigen Balkonen ganz südlich anmutender Bau, dessen Gedanke wohl einem Italiener wie Domenico da Cortona zuzuschreiben sein dürfte (Abb. 540). Etwas früher war die edle Fassade des Hofes entstanden mit der berühmten, köstlichen Wendeltreppe (Abb. 541, 542), die den Hauptschmuck dieser Seite ausmacht und die man mit ähnlichen deutschen Werken, wie der Treppe des Schlosses Hartenfels (Abb. 494), vergleichen kann. Es mag derselbe italienische Architekt Domenico da Cortona gewesen sein, der in einem zweiten Gebäude dem Luxusbedürfnis des französischen Königs diente: während man noch in Blois arbeitete, erhob sich das unerhört mächtige Jagdschloß Chambord (Abb. 543), mit seiner das Vielerlei von Türmen, Dächern und Luken beherrschenden regelmäßigen Grundform, seiner zwischen Galerien zu einer kuppelartigen Lanterne hinaufführenden Treppe und seiner noch stärker im Sinne der italienischen Weise vereinfachten Dekoration. Ganz italienisch im Geschmack ist ein weiteres Jagdschloß Franz' I., das zu Fontainebleau (Abb. 546), dessen etwas schwere und fast derbe äußere Gestalt unter dem — wohl früher überschätzten — Einfluß jenes italienischen Theoretikers Serlio von einem Franzosen, namens Lebreton, geschaffen wurde. Von der reichen Innendekoration dieses Gebäudes geht jene „Schule von Fontainebleau" aus, deren Bedeutung für die Entwicklung der darstellenden Künste und des Kunstgewerbes in Frankreich schon früher erwähnt worden ist.

Ungefähr zur Zeit des Regierungsantrittes Heinrichs II. beginnt die französische Renaissance zu einer neuen klassischen Ruhe überzugehen, und von nun an sind nicht mehr die Italiener, sondern die an der Antike herangebildeten Franzosen für die weitere Entwicklung maßgebend. Es entsteht eine Vornehmheit, eine Eleganz der Form, die trotz den fremden Einflüssen doch echt französisch ist. Davon zeugt schon der prächtig harmonische Ballsaal zu Fontainebleau (Abb. 547), den Philippe de l'Orme unter Heinrich II. geschaffen hat und den man mit deutschen Innenräumen, wie den Sälen zu Heiligenberg (Abb. 498) und Landshut (Abb. 482) vergleichen kann. Andere Schloßbauten weisen ein gleiches Fortschreiten auf diesem Wege auf, wie etwa das von Anet, welches derselbe De l'Orme für Diana von Poitiers erbaut hat, oder das des Marschalls Anne de Montmorency zu Écouen, dessen klassisches Portal am linken Flügel (Abb. 548) von Jean Bullant herrührt. Den Mittelpunkt aller baulichen Bestrebungen bildet aber, seitdem Franz I. mit den Umbauten begonnen hat, der Palast des Louvre zu Paris. Hier erhob sich die stilvoll edle, in der Anordnung der Teile wahrhaft vollkommene Fassade (Tafel XLV), die Jean Goujon mit Skulpturen (Abb. 549) geschmückt hat. Vielleicht wird man diesem großen Bildhauer und Dekorator daran einen größeren künstlerischen Anteil zuschreiben müssen als Pierre Lescot, der als Indentant für

das Ganze verantwortlich gewesen ist und lange die Oberleitung beibehalten hat. In welcher Weise sich der mächtige Gebäudekomplex, dem auch Philippe de l'Orme das 1871 verbrannte Tuilerienschloß anfügte, zu seiner heutigen Form entwickelt hat, um aus dem größten Palast das größte Museum der Welt zu werden, kann hier nicht einmal angedeutet werden.

Wie die Mode des Hofes ganz Frankreich beherrschte, so verbreitet sich auch der neue Stil der Architektur in allen Provinzen. Abgesehen von den Schlössern der Großen entstehen auch in den kleineren Städten öffentliche Bauten und Privathäuser als Zeugnisse des feinen und edlen Geschmacks, der den Reiz der liebenswerten Erscheinung der französischen Renaissance ausmacht (Abb. 550—556).

DAS KUNSTGEWERBE

Eine starke Vorliebe für Kunstgewerbe und Kleinkunst war schon zur Zeit der Spätgotik am Hofe der Herzöge von Burgund vorhanden, und die Goldschmiedekunst stand hier in hoher Blüte, was wir, mehr noch als den vorhandenen wenigen kostbaren Stücken, den — freilich oft etwas einsilbigen — Beschreibungen in Inventaren zu entnehmen vermögen. Diese Neigung wächst mit der zunehmenden Verweltlichung der Künste und ihrem Eindringen in das Privathaus. In allen nördlichen Ländern ist dies der Fall, besonders aber in Deutschland, wo das Kunstgewerbe von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an neben der Graphik geradezu die Führerrolle unter den bildenden Künsten übernimmt. Die Prunkliebe der Fürsten, Adeligen und wohlhabenden Bürger vermehrt noch die Nachfrage nach reichverzierten Möbeln und Hausgerät aller Art. Große Künstler wie Dürer und Holbein verschmähen es nicht, Entwürfe für Kleinkunst zu liefern. Der Stil ist zumeist beherrscht von einer mehr idealistisch gerichteten Gesinnung, welche — vielfach mit Hilfe des kräftig eingreifenden Ornamentstichs — die der italienischen Renaissance und der Antike nachgebildeten Dekorationsformen zu hoher Pracht entwickelt. Dazu kommt noch als eine wichtige Nebenerscheinung ein kräftig naturalistischer Zug, welcher zum Teil auf dem spätgotischen Geschmack fußt, zum Teil im Anschluß an die italienische Renaissance bis zur mechanischen Abformung von Tieren, Pflanzen und anderen Dingen geht, wodurch eine Art von Romantik der Naturliebe entsteht.

An die Spitze unserer wenigen Bemerkungen über das Kunstgewerbe stellen wir Wandteppiche und Glasgemälde. Beide Gattungen möchten aber wohl eher der hohen Kunst zuzurechnen sein. Ihnen fehlt freilich notwendigerweise, da die entwerfenden und die ausführenden Hände verschieden sind, die Eigenhändigkeit, was aber immer ebenso bei der Architektur, vielfach bei der Plastik und hie und da selbst bei Malerei und Graphik der Fall ist. In gewissem Sinne vertritt im Norden die Kunst der Wandteppiche die hier seltene Monumentalmalerei und gelangt, besonders in den Niederlanden, während des sechzehnten Jahrhunderts zu einer sehr hohen Blüte. Ihr Ursprung liegt in der burgundischen und französischen Hofkunst, wo diese Gattung schon mit bedeutenden Erzeugnissen auftritt, die neben einer großen Vielseitigkeit der — häufig auch profanen — Gegenstände einen edlen, strengen, flächenhaften Stil aufweisen (ein spätes französisches Beispiel aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts: Abb. 559). Während noch in den Niederlanden des fünfzehnten Jahrhunderts Tournai die Vorherrschaft auf diesem Gebiete innehatte, geht diese zu Anfang des

sechzehnten an Brüssel über, das von nun an den Mittelpunkt der niederländischen Bildwirkerei bildet. Die Entwürfe werden fast immer von bekannten Malern geschaffen, und der Stil der Gattung entwickelt sich daher fast gleichlaufend mit dem der Malerei. Schon um die Wende des Jahrhunderts zeigt sich hier, ähnlich wie etwa in den Schöpfungen Quinten Metsys' (der übrigens auch einige Entwürfe für Bildteppiche geschaffen zu haben scheint), in Komposition, Bewegung und Ausdruck eine Art von Befreiung (Abb. 560), und bald danach dringen einzelne Renaissancemotive auch in diese Gattung ein (Abb. 561). Die Technik erhebt sich zu einer unnachahmlichen Vollendung; außer den bunten Wollfäden, die die bildmäßige Modellierung bewirken, werden Metallfäden, besonders aus Gold und Silber, verwendet, die mit ihrem schimmernden Glanze den figürlichen Kompositionen einen gewissen Reiz von Unwirklichkeit verleihen. Dank der Anregung, die von Raffaels Teppichen ausgeht, die in Brüssel gewirkt werden, entsteht ein neuer Idealstil, der in seiner großartigen Bewegtheit die Wandteppiche beherrscht und in ihnen zu einem höheren Ausdruck gelangt als in der Malerei. Als Zeichner der Kartone für Folgen von großen Tapisserien, die, sechs bis zwölf an der Zahl, zum Schmuck von Sälen im In- und Auslande verwendet werden, sind vor allem die Maler Bernaert van Orley (Abb. 562, 563), Pieter Coecke van Aelst, Jan Vermeyen (Abb. 564), Michiel von Cocxie zu nennen. Einen besonders reichen Schmuck erhalten die Bordüren, die bald mit allegorischen Gestalten, bald mit Blumen und Früchten, bald mit reinen Ornamenten verziert werden. Zu einer Art von Stilleben der Bildwirkerei entwickeln sich die sogenannten „Verdüren", die Pflanzen, Blumen und Früchte wiedergeben und schon seit dem fünfzehnten Jahrhundert auch hie und da als Hintergrund für Wappendarstellungen dienen (wie in den berühmten „Wappen Karls V.", Taf. XLVI). Die groteske Ornamentik, die hauptsächlich der Bildhauer Cornelis Floris in die Niederlande eingeführt hat, findet auch hier Verwendung zum Beispiel in dem prächtigen Thronhimmel der Wiener Sammlung (Abb. 566), die überhaupt an Schätzen dieser Art am reichsten ist. — Interessant ist es, daß der Stil jener oben erwähnten Antwerpener Manieristen auch in einem anderen Zweige der Textilkunst auftaucht: in der Stickerei, wovon ein Rückenlaken im Rijksmuseum zu Amsterdam (Abb. 568) Zeugnis gibt.

Die kirchliche Glasmalerei findet in Deutschland noch zur Zeit der Spätgotik ihr Ende in bedeutenden Leistungen wie dem Volkamer-Fenster der Lorenzkirche (Abb. 569) und dem sogenannten Maximilians-Fenster der Sebalduskirche zu Nürnberg. Hingegen schreitet die niederländische völlig neuen Zielen zu, die sie in ihrem idealen Stil und in ihrer Renaissance-Ornamentik ganz an die Seite der Wandteppiche führen. Für die Glasmalerei wird Antwerpen zum Vorort. Als Kartonzeichner erscheinen auch hier wieder Bernaert van Orley (Abb. 571) und seine Schüler Pieter Coecke van Aelst (Abb. 570) und Michiel Cocxie, deren Erfindungen ebenso wie die der Wandteppiche eine freie Weltlichkeit verraten. In das Bürgerhaus findet die Glasmalerei durch die gemalten Scheiben Eingang. Holbein hat manche Vorlagen zu solchen gezeichnet (Abb. 572), und dank

seinem Vorbild ist diese Gattung in der Schweiz besonders beliebt geworden. In den Niederlanden ist der geschmackvolle Antwerpener Dirck Vellert (Abb. 298) der Hauptmeister dieses Zweiges.

Dem Stil der Architektur folgen die Arbeiten in Holz. Mit reich geschnitztem Schmuck werden Chorgestühl (Abb. 574), Täfelungen, Möbel aller Art, wie besonders Schränke (Abb. 575—579), versehen, in Deutschland und den Niederlanden, ebenso wie in Frankreich, wo die Möbel im Stile Heinrichs II. (Abb. 578) eine starke Verwandtschaft mit der Dekoration eines Jean Goujon zeigen. Für Deutschland sind Prunkschränke, zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten und Raritäten aller Art bestimmt und in der prachtvollsten Art verziert (Abb. 581), besonders bezeichnend. Zu einer außerordentlichen Bedeutung gelangt die Goldschmiedekunst in allen drei führenden Ländern des Nordens. Von der Spätgotik führt hier eine stark bewegte Entwicklung, an der Künstler wie Dürer, Holbein, Flötner durch Entwürfe teilnehmen, zur Renaissance. Pokale (Abb. 583, 585), Kannen (Abb. 584), Schüsseln (Abb. 587), Tafelaufsätze (Abb. 582, Tafel XLVIII), selbst Herrscherkronen (Abb. 586) von großem Reichtum der Dekoration werden geschaffen. Welcher weite Weg wird hier von der edel einfachen Naturalistik der Spätgotik, etwa des Bechers Maximilians I. (Abb. 583), bis zu dem vielseitigen, neuerlich auch auf die Natur und selbst auf ihre getreue Abformung zurückgehenden Renaissancestil, etwa von Wenzel Jamnitzers prächtigem Merkelschen Tafelaufsatz (Abb. 582), durchlaufen? Schmuckgegenstände aller Art (Taf. XLIX) verraten eine ähnlich fortschreitende künstlerische Gesinnung von weltlicher Richtung.

In den Goldschmiedearbeiten spielt auch die Technik des Emails eine nicht unwesentliche Rolle. Als besondere Gattung war sie schon früher in den Schmelzarbeiten von Limoges aufgetreten und bildet sich in den Arbeiten der Limousin (Abb. 595) und Courteys (Abb. 594) dem neuen Stile folgend weiter. Von Tonarbeiten entstehen, auch in Frankreich, die köstlichen Fayencen von St.-Porchaire (Abb. 598) mit ihren edlen Zierformen, und Bernard Palissy (Abb. 596, 597) schafft in seinen Schüsseln, die zumeist mit nach der Natur abgegossenen Tieren und Pflanzen geschmückt sind, einen neuen Zweig des Kunstgewerbes. Diesen französischen Arbeiten in Ton vermögen die Deutschen ihre reich aufgebauten und verzierten Kachelöfen (Abb. 602) und ihre eigenartigen Krüge vorzüglich rheinischen Ursprungs (Abb. 599—601), die Niederländer hauptsächlich ihre im Floris-Stil gehaltenen Antwerpener Majoliken gegenüberzustellen.

Alle diese Dinge sind einer näheren Betrachtung wert, die uns hilft das vielfältige Bild der Kunst der Renaissance im Norden nach einer wesentlichen Richtung hin abzurunden und zu vervollständigen.

A B B I L D U N G E N

MALEREI



Martin Schongauer: Die Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Martin Schongauer: Die Geißelung Christi. Kupferstich



Martin Schongauer: Johannes auf Patmos. Kupferstich



Meister des Hausbuchs: Der Tod und der Jüngling. Kupferstich



Meister des Hausbuches: Der Planet Luna
Handzeichnung des „Mittelalterlichen Hausbuches" auf Schloß Wolfegg
in Schwaben



Meister des Hausbuchs: Christus am Kreuz. Freiburg i. B., Städtische Sammlungen



Michael Wolgemut: Die Geburt Christi
Flügelbild vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau



Michael Wolgemut: Die Kreuztragung Christi
Flügelbild vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau



Michael Pacher: Der heilige Augustinus
München, Alte Pinakothek



Michael Pacher: Der heilige Gregorius
München, Alte Pinakothek



Rueland Frueauf d. Ä.: Christus auf dem Ölberg
Wien, Kunsthistorisches Museum



Rueland Frueauf d. Ä.: Ein heiliger Kirchenvater
Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Selbstbildnis von 1493. Paris, Louvre



Albrecht Dürer: Selbstbildnis von 1498. Madrid, Prado



Albrecht Dürer: Bildnis des Hans Tucher. Weimar, Landesmuseum



Albrecht Dürer, Bildnis der Elisabeth Tucher. Basel, Gemäldegalerie.



Albrecht Dürer: Stephan und Lukas Paumgartner als St. Georg und St. Eustachius
Flügel des Paumgartner-Altars. München, Alte Pinakothek



Albrecht Dürer: Die Geburt Christi. Mittelbild des Paumgartner-Altars
München, Alte Pinakothek



Tafel III



Albrecht Dürer: Die Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien



Albrecht Dürer: Die Madonna mit dem Zeisig. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Albrecht Dürer: Bildnis einer Venezianerin. Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Adam. Madrid, Prado



Albrecht Dürer: Eva. Madrid, Prado



Albrecht Dürer: Die Marter der zehntausend Christen
Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Der Künstler und sein Freund Willibald Pirkheimer
Ausschnitt aus der „Marter der zehntausend Christen“



Albrecht Dürer: Entwurf zur „Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit“
Handzeichnung. Chantilly, Musée Condé



Fries des Rahmens zu Dürers Allerheiligenbild mit der Darstellung des Weltgerichts. Holzschnitzerei
Nürnberg. Germanisches Museum



Albrecht Dürer: Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit
Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Birne. Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus. Lissabon, Nationalmuseum



Albrecht Dürer: Bildnis Kaiser Maximilians I. Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Die Apostel Johannes und Petrus, Paulus und Markus
München, Alte Pinakothek



Albrecht Dürer: Bildnis eines Mannes. Madrid, Prado





Albrecht Dürer: Selbstbildnis 1484. Handzeichnung. Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Die Frau des Künstlers („Mein Agnes")
Handzeichnung. Wien, Albertina



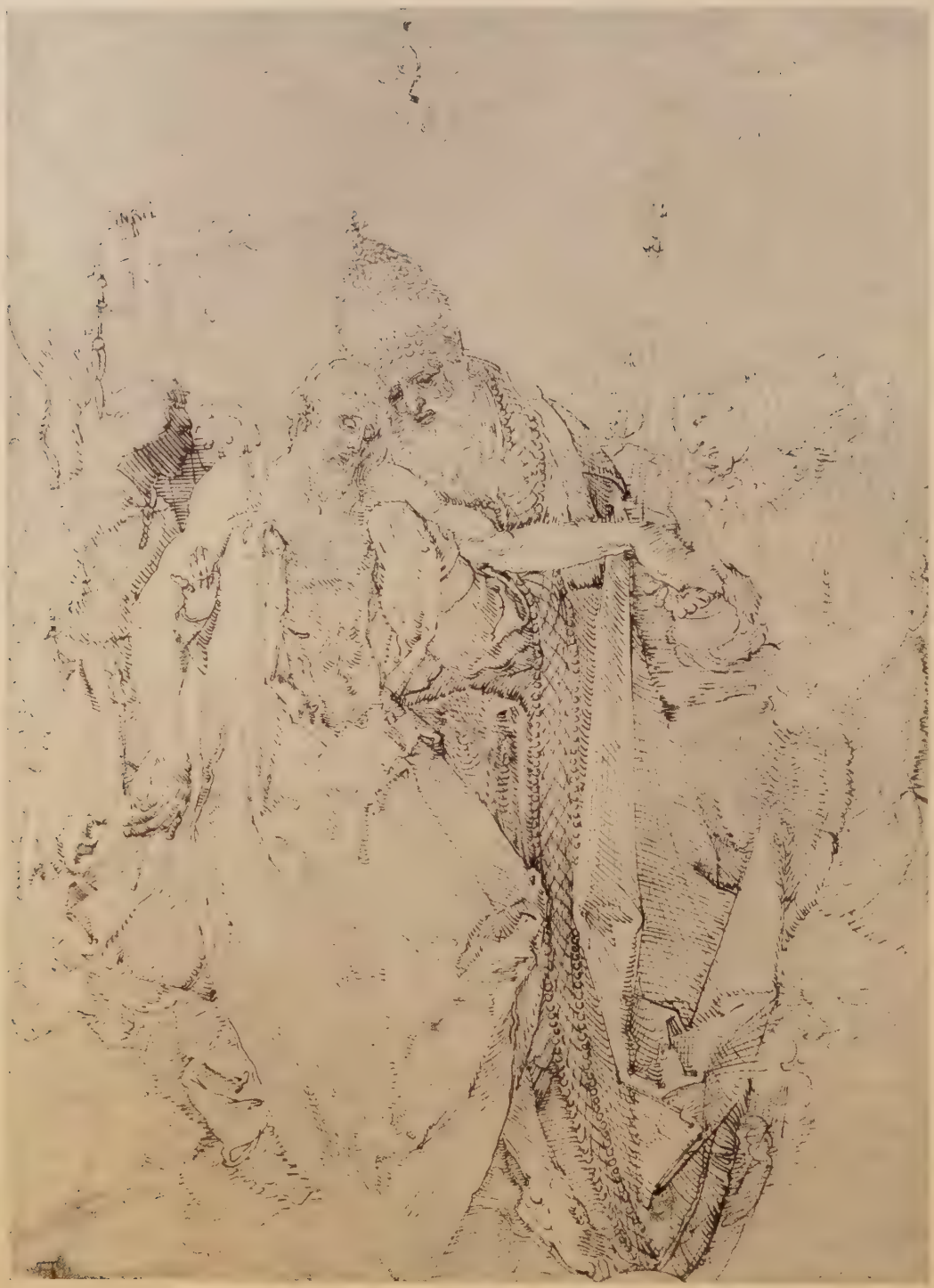
Albrecht Dürer: Lautespielender Engel. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Apostelkopf. Handzeichnung, Studie zum Hellerschen Altar
Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Betende Hände. Handzeichnung, Studie zum Hellerschen Altar
Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Die heilige Dreifaltigkeit. Handzeichnung
London, P. & D. Colnaghi & Co.



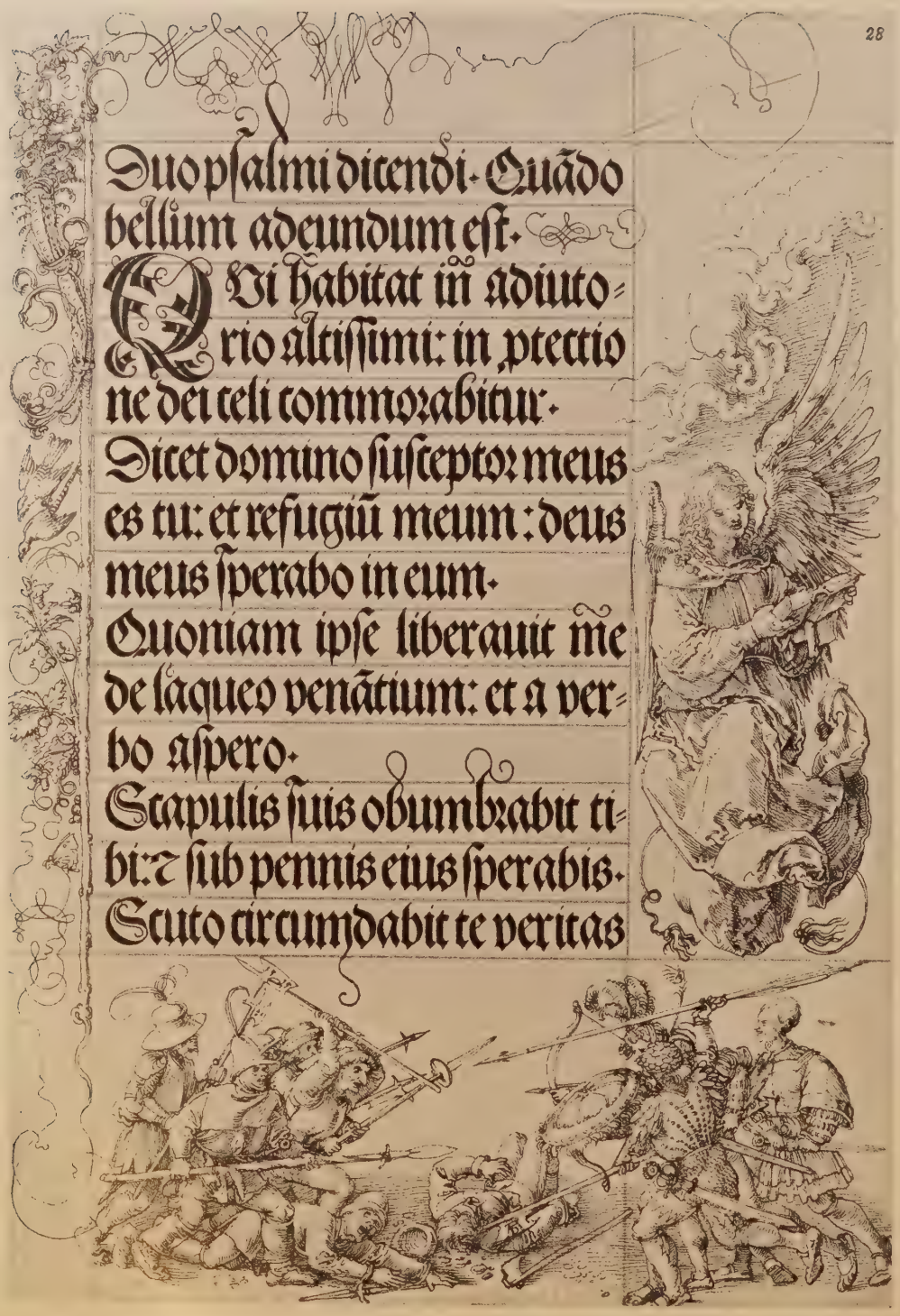
Albrecht Dürer: Die heilige Familie. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



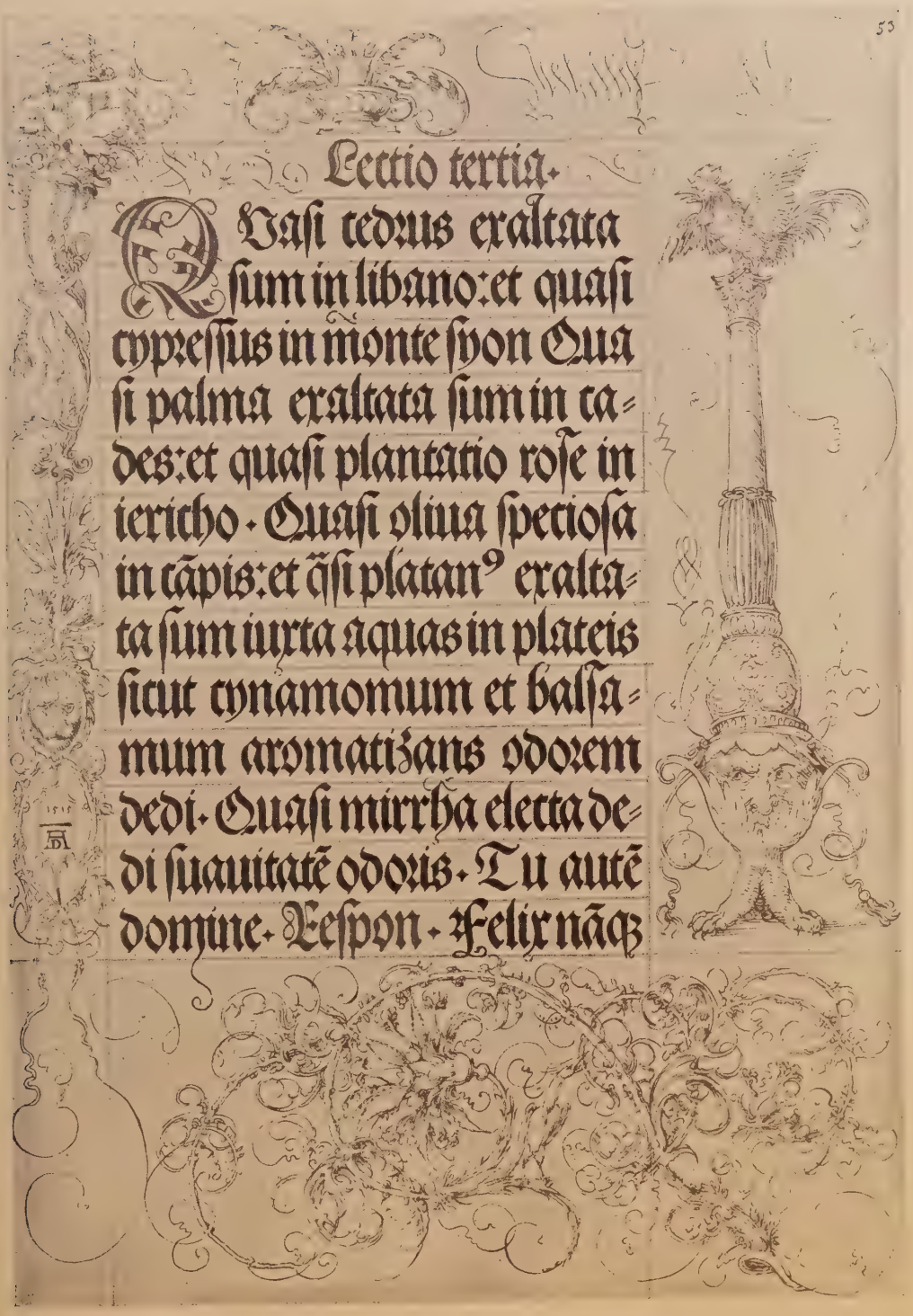
Albrecht Dürer: Bildnis des Dichters Sebastian Brant (?). Handzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Die Mutter des Künstlers. Handzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.
München, Staatsbibliothek



Albrecht Dürer: Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.
München, Staatsbibliothek



Albrecht Dürer: Die Beweinung Christi. Handzeichnung. Bremen, Kunsthalle



Albrecht Dürer: Auferstehende Männer. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Die Verkündigung an Maria. Handzeichnung. Chantilly, Musée Condé



Albrecht Dürer: Dorf Kalkreut. Handzeichnung, Bremen, Kunsthalle



Albrecht Dürer: Dorf Welsberg im Pustertal. Handzeichnung. Oxford, Universität



Albrecht Dürer: „Das große Rasenstück.“ Handzeichnung. Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Flügel einer Blauracke – Handzeichnung Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Simson mit dem Löwen. Holzschnitt



Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt aus der „Apokalypse“



Albrecht Dürer: Der Engelkampf. Holzschnitt aus der „Apokalypse“



Albrecht Dürer: Die Gefangennahme Christi. Holzschnitt aus der „Großen Passion“



Albrecht Dürer: Die Beweinung Christi. Holzschnitt aus der „Großen Passion“



Albrecht Dürer: Joachim vor dem Engel. Holzschnitt aus dem „Marienleben“



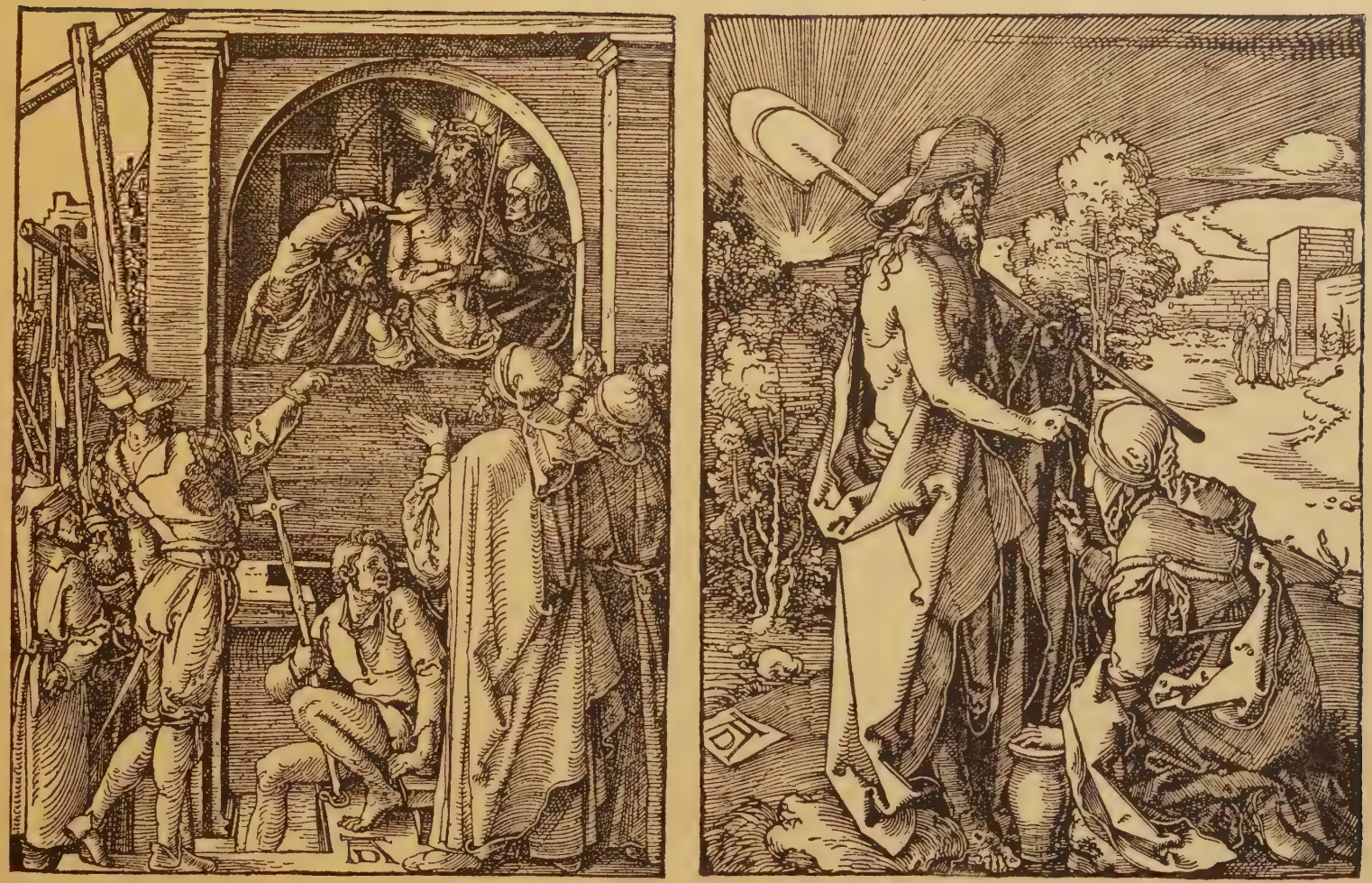
Albrecht Dürer: Mariae Vermählung. Holzschnitt aus dem „Marienleben“



Albrecht Dürer: Christi Darbringung im Tempel. Holzschnitt aus dem „Marienleben“



Albrecht Dürer: Die Flucht nach Ägypten. Holzschnitt aus dem „Marienleben“



Albrecht Dürer: Christi Ausstellung vor dem Volke — Christus als Gärtner. Holzschnitte aus der „Kleinen Passion“



Albrecht Dürer: Kronenträgerin. Holzschnitt aus der „Ehrenpforte“ Maximilians I.



Albrecht Dürer: Das Wappen mit den Löwenköpfen. Holzschnitt



Albrecht Dürer: Die heilige Familie mit der Heuschrecke. Kupferstich



Albrecht Dürer: Das Meerwunder. Kupferstich



Albrecht Dürer: Der Traum des Doktors. Kupferstich



Albrecht Dürer: Der heilige Eustachius. Kupferstich



Albrecht Dürer: Die Geburt Christi. Kupferstich



Albrecht Dürer: Nemesis („Das große Glück"). Kupferstich



Albrecht Dürer: Adam und Eva. Kupferstich



Albrecht Dürer: Melancholie. Kupferstich



Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich



Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus im Gehäuse. Kupferstich



Albrecht Dürer: Christus auf dem Ölberg — Christus in der Vorhölle. Aus der „Kupferstichpassion“



Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg. Kupferstich



Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus in der Landschaft. Kupferstich



Albrecht Dürer: Der Verzweifelnde. Eisenradierung



Albrecht Dürer: Ein Engel, das Schweißtuch haltend. Eisenradierung



Hans von Kulmbach: Die Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum


ETAS·Ξ 9·
·ANNO·15Ξ0·
·H·



Meister von Meßkirch: Drei Heilige. Donaueschingen, Gemäldegalerie



Hans Baldung Grien: Christus am Kreuz
Rückseite des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. B.



Hans Baldung Grien: Die Krönung Mariae
Mittelbild des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. B.



Hans Baldung Grien: Die zwölf Apostel
Innenseiten der Flügel des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. B.



Hans Baldung Grien: Die Verkündigung an Maria — Christi Geburt
Außenflügel des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. B.



Hans Baldung Grien: Die Beweinung Christi. London, National Gallery



Hans Baldung Grien: Christus als Schmerzensmann
Freiburg i. B., Städtische Sammlungen



Hans Baldung Grien: Die Ruhe auf der Flucht. Wien, Akademie der Bildenden Künste



Hans Baldung Grien: Die Madonna mit den Papageien
Nürnberg, Germanisches Museum



Hans Baldung Grien: Pfalzgraf Philipp als Knabe. München, Alte Pinakothek



Hans Baldung Grien: Allegorie der Musik
München, Alte Pinakothek



Hans Baldung Grien: Allegorie der Eitelkeit. Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Baldung Grien: Frauenkopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Hans Baldung Grien: Allegorische Darstellung. Wien, Albertina



Hans Baldung Grien: Der heilige Sebastian. Holzschnitt



Matthias Grünewald: Musizierende Engel. Vom Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Maria mit dem Kinde. Vom Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Verkündigung. Vom Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Auferstehung. Vom Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Antonius und Paulus in der Wüste
Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Versuchung des heiligen Antonius
Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Heiligen Antonius und Sebastian. Vom Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Christus am Kreuz. Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Verspottung Christi. München, Alte Pinakothek



Matthias Grünewald: Der heilige Laurentius
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



Matthias Grünewald: Die Heiligen Erasmus und Mauritius
München, Alte Pinakothek



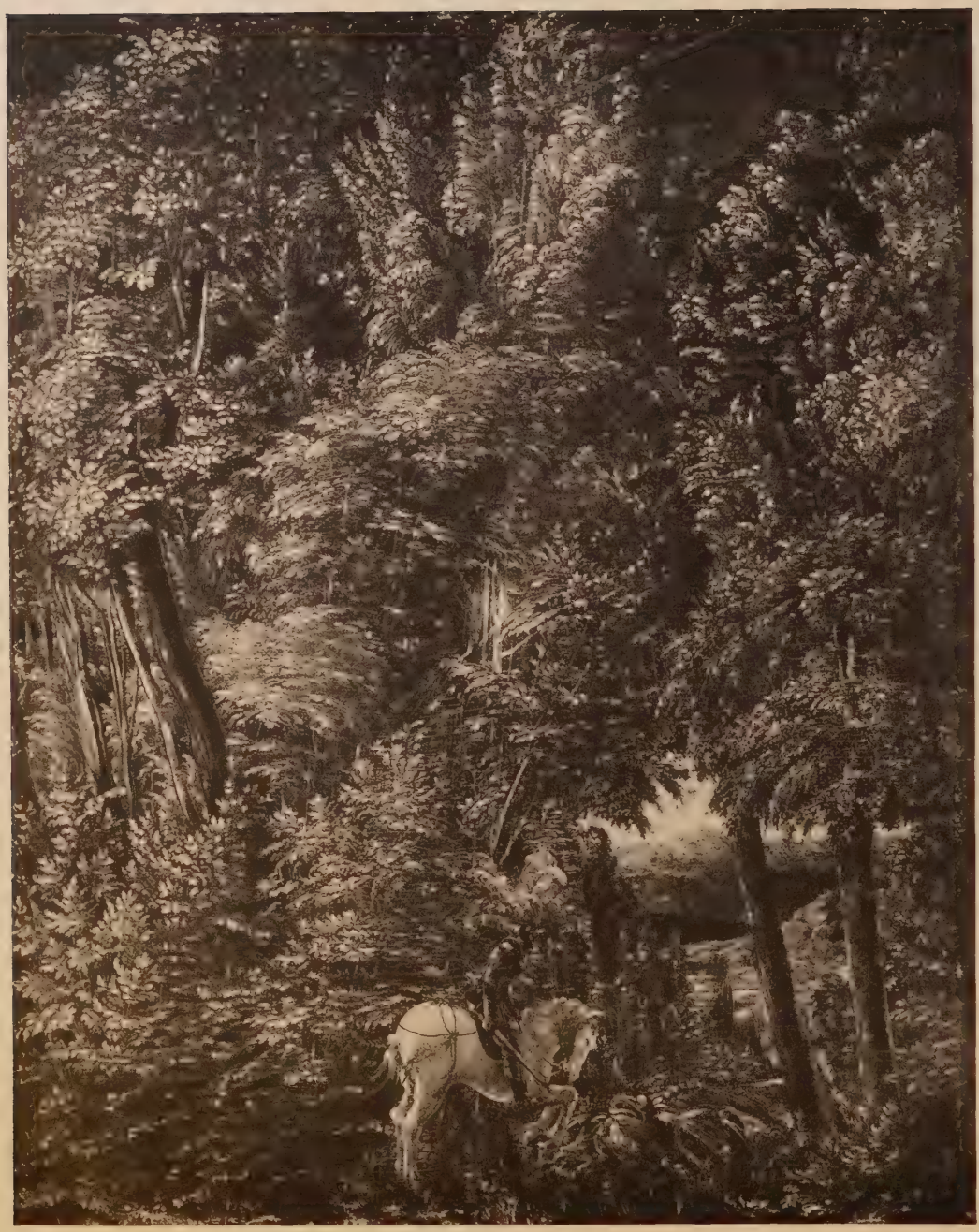
Matthias Grünewald: Die heilige Dorothea. Handzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett



Matthias Grünewald: Kopf eines schreienden Engels. Handzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett



Matthias Grünewald: Der heilige Joseph. Handzeichnung. Wien, Albertina



Albrecht Altdorfer: Der heilige Georg und der Drache. München, Alte Pinakothek



Albrecht Altdorfer: Die Geburt Mariae. München, Alte Pinakothek



Albrecht Altdorfer: Die Kreuztragung Christi. Chorherrenstift St. Florian bei Linz



Albrecht Altdorfer: Die Auferstehung Christi
Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Altdorfer: Die Geburt Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Altdorfer: Maria mit dem Kinde in der Glorie
München, Alte Pinakothek



Albrecht Altdorfer: Die Alexanderschlacht. München, Alte Pinakothek



Albrecht Altdorfer, Bergige Landschaft, München, Alte Pinakothek



Albrecht Altdorfer: Allegorie („Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe"). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



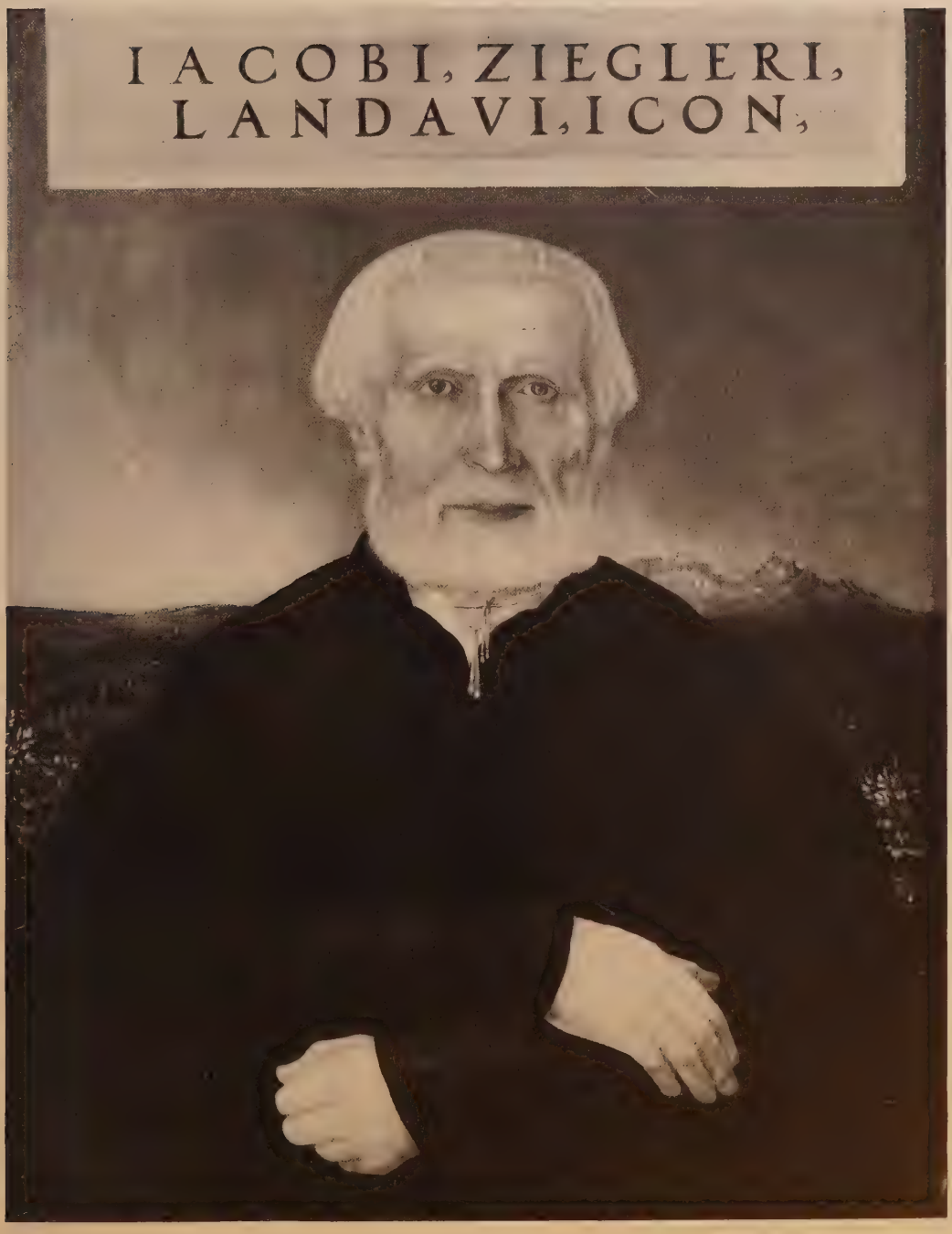
Albrecht Altdorfer: Die wundertätige Quelle. Augsburg, Sammlung Holzschuher



Albrecht Altdorfer: Die heilige Familie am Brunnen. Holzschnitt



Albrecht Altdorfer: Landschaft. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Wolf Huber: Der Humanist Jacob Ziegler. Wien, Kunsthistorisches Museum



Wolf Huber: Die Aufrichtung des Kreuzes Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum



Wolf Huber: Donautal. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Lucas Cranach d. Ä.: Der heilige Hieronymus. Wien. Kunsthistorisches Museum



Lucas Cranach d. Ä. Die Ruhe auf der Flucht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Christus am Kreuz. München, Alte Pinakothek



Lucas Cranach d.Ä.: Bildnis des Doktor Cuspinian. Winterthur, Sammlung Reinhart



Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis der Frau des Cuspinian. Winterthur, Sammlung Reinhart



Lucas Cranach d. Ä.: Die heilige Sippe. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



Lucas Cranach d. Ä.: Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen
Dessau, Gemäldegalerie



Lucas Cranach d. Ä.: Venus und Amor
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



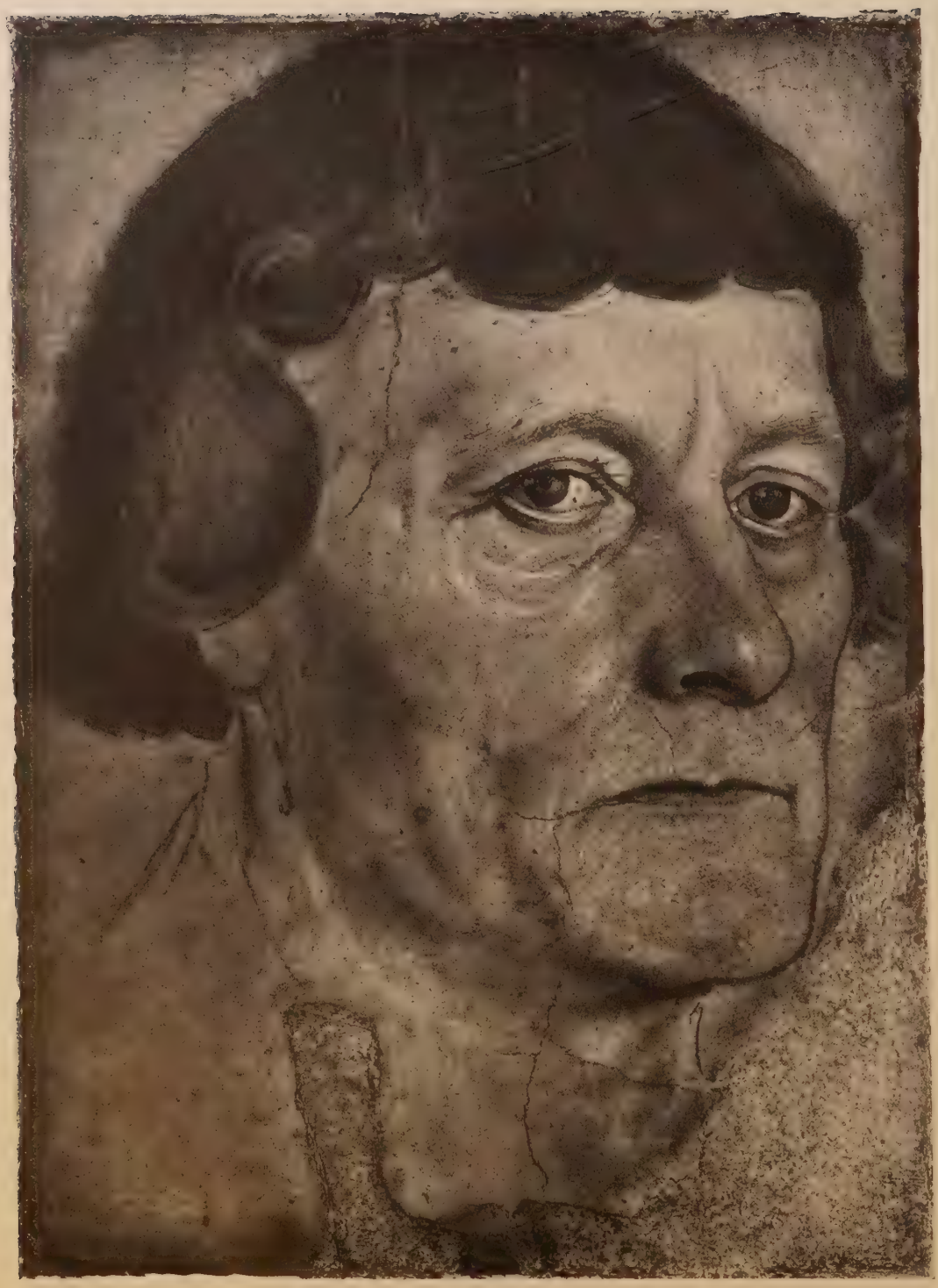
Lucas Cranach d. Ä.: Apollo und Diana. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Bathseba im Bade. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Kurfürst Johann Friedrich auf der Jagd. Wien, Kunsthistorisches Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis eines Mannes. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis des Doktor Johannes Scheuring. Brüssel, Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Der heilige Stephan. Holzschnitt



Lucas Cranach d. Ä.: Das Urteil des Paris. Holzschnitt



Hans Burgkmair: Die Basilika von St. Peter (Ausschnitt)
Augsburg, Gemäldegalerie



Hans Burgkmair: Johannes auf Patmos. München, Alte Pinakothek



Hans Burgkmair: Maria mit dem Kinde
Nürnberg, Germanisches Museum



Hans Burgkmair: Bildnis des Künstlers und seiner Frau
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Burgkmair: Samson und Dalila. Holzschnitt



Hans Burgkmair: Kaiser Maximilian. Holzschnitt



Hans Burgkmair: Inder-Gruppe. Holzschnitt aus dem „Triumphzug Maximilians“



Hans Burgkmair: Der junge Weißkunig in der Malerwerkstatt
Holzschnitt aus dem „Weißkunig“



Hans Weiditz: Der Kampf ums Dasein. Holzschnitt in Petrarcas „Trostspiegel“



Hans Weiditz: Holzschnitt in Ciceros „De officiis“



Leonhard Beck: Der heilige Georg und der Drache. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bernhard Strigel: König Ludwig II. von Ungarn als Kind
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Holbein d. Ä.: Das Martyrium des heiligen Paulus
Augsburg, Gemäldegalerie



Hans Holbein d. Ä.: Maria mit dem Kinde
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Holbein d. Ä.: Die Verkündigung an Maria
Außenseiten der Flügel des Sebastianaltars. München, Alte Pinakothek



Hans Holbein d. Ä.: Ambrosius und Hans, die Söhne des Künstlers. Handzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett



Hans Holbein d. J.: Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Adam und Eva. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Der Leichnam Christi im Grabe. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Erasmus von Rotterdam. Paris, Louvre



Hans Holbein d. J.: Die Familie des Künstlers. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Madonna mit Stiftern. Darmstadt, Schloß



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Diederich Born (Detail)



Hans Holbein d. J.: „Noli me tangere!“ Schloß Hampton Court, Gemäldegalerie



Hans Holbein d. J.: „Die beiden Gesandten." London, National Gallery



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Falkners Robert Cheseman. Haag, Mauritshuis



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Thomas Howard, Herzogs von Norfolk
Schloß Windsor



Hans Holbein d. J.: Bildnis der Königin Jane Seymour
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Holbein d. J.: Bildnis eines jungen Mannes
Wien, Kunsthistorisches Museum



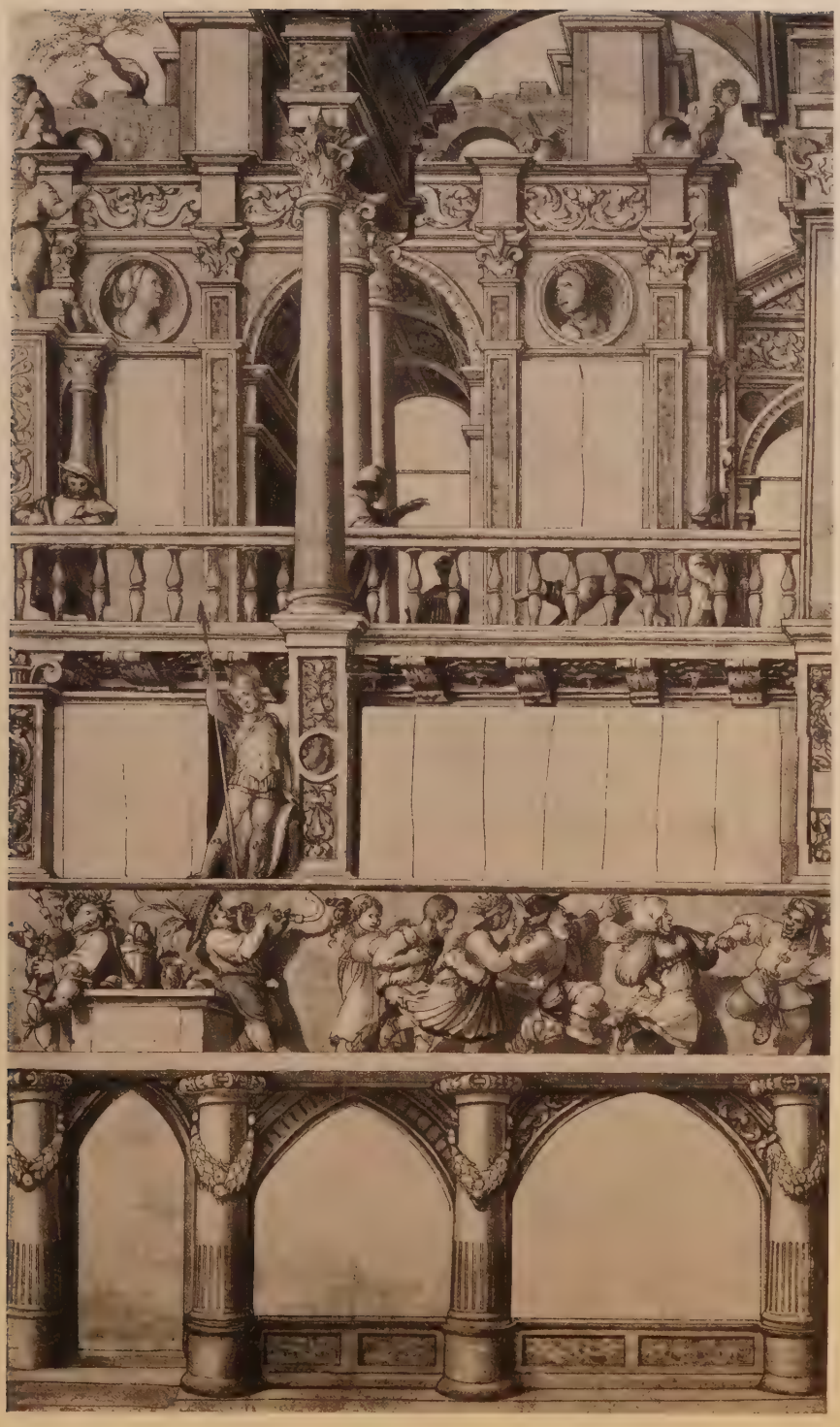
Hans Holbein d. J.: Bildnis des Sir George of Cornwall
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Hans Holbein d. J.: Bildnis der Christine von Dänemark
London, National Gallery



Hans Holbein d. J.: Der Parnaß. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Hans Holbein d. J.: Die Fassade des „Hauses zum Tanz“ in Basel
Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Hans Holbein d. J.: Bildnis eines jungen Mannes. Handzeichnung
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Thomas Wyatt. Handzeichnung.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Die Kinder des Sir Thomas More. Handzeichnungen. Schloß Windsor



Hans Holbein d. J.: Johannes und der Engel
Holzschnitt



Der Kaiser



Der Kardinal



Der Ackersmann



Das alte Weib

Hans Holbein d. J.: Vier Holzschnitte aus dem „Totentanz“



Christoph Amberger: Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Niklaus Manuel Deutsch: Die Enthauptung Johannis des Täufers
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Tobias Stimmer: Bildnisse des Jakob Schwytzer von Zürich und seiner Gattin
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Urs Graf: Kriegerische Beratung. Handzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Meister des Bartholomäus-Altars: Abnahme Christi vom Kreuz. Paris, Louvre



Geertgen tot Sint Jans: Die heilige Sippe. Amsterdam, Rijksmuseum



Geertgen tot Sint Jans: Die Auferweckung des Lazarus. Paris, Louvre



Geertgen tot Sint Jans: Die Schicksale der Gebeine des heiligen Johannes
Wien, Kunsthistorisches Museum



Geertgen tot Sint Jans: Die Beweinung Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum



Geertgen tot Sint Jans: Die Geburt Christi. London, National Gallery



Johannes der Täufer. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Hieronymus Bosch: Johannes auf Patmos. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Hieronymus Bosch: Die Kreuztragung Christi
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hieronymus Bosch: Die Anbetung der Könige. Madrid, Prado



Hieronymus Bosch: Die Verspottung Christi. Escorial



Hieronymus Bosch: Der verlorene Sohn. Rotterdam, Museum Bojmans



Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste. Escorial



Hieronymus Bosch: Der Heuwagen. Escorial



Meister der Virgo inter Virgines: Die Anbetung der Könige
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Jacob Cornelisz van Amsterdam: Maria mit dem Kinde
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Gerard David: Das Urteil des Kambyses. Brügge, Städtisches Museum



Gerard David: Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen. Rouen, Museum



Gerard David: Der Domherr Bernardino Salviati und drei Heilige
London, National Gallery



Gerard David: Die Taufe Christi. Brügge, Städtisches Museum



Gerard David: Stifterbildnisse vom Michaelaltar. Wien, Kunsthistorisches Museum



Jan Mostaert: Bildnis eines Mannes. Brüssel, Museum



Quinten Metsys: Salome mit dem Haupte Johannis des Täufers. — Das Martyrium Johannis des Evangelisten. Flügelbilder des Beweinungsaltars. Antwerpen, Museum



Quinten Metsys: Die Beweinung Christi, Mittelbild des Beweinungsaltars
Antwerpen, Museum



Quinten Metsys: Die Verkündigung an Joachim — Der Tod der heiligen Anna
Flügelbilder des Annenaltars. Brüssel, Museum



Quinten Metsys: Die heilige Sippe. Mittelbild des Annenaltars
Brüssel, Museum



Quinten Metsys: Christus am Kreuz. London, National Gallery



Quinten Metsys: Maria mit dem Kinde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Quinten Metsys: Maria mit dem Kinde. Paris, Louvre



Quinten Metsys: Bildnis eines Geistlichen. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Quinten Metsys: Der Goldwäger und seine Frau. Paris, Louvre



Quinten Metsys: Bildnisstudie. Paris, Musée Jacquemart-André



Joachim de Patinier und Quinten Metsys:
Landschaft mit der Versuchung des heiligen Antonius. Madrid, Prado



Joachim de Patinier: Landschaft mit dem heiligen Christophorus. Escorial



Meister der Münchener Anbetung: Die Enthauptung Johannis des Täufers
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Jan de Cock: Die Beweinung Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum

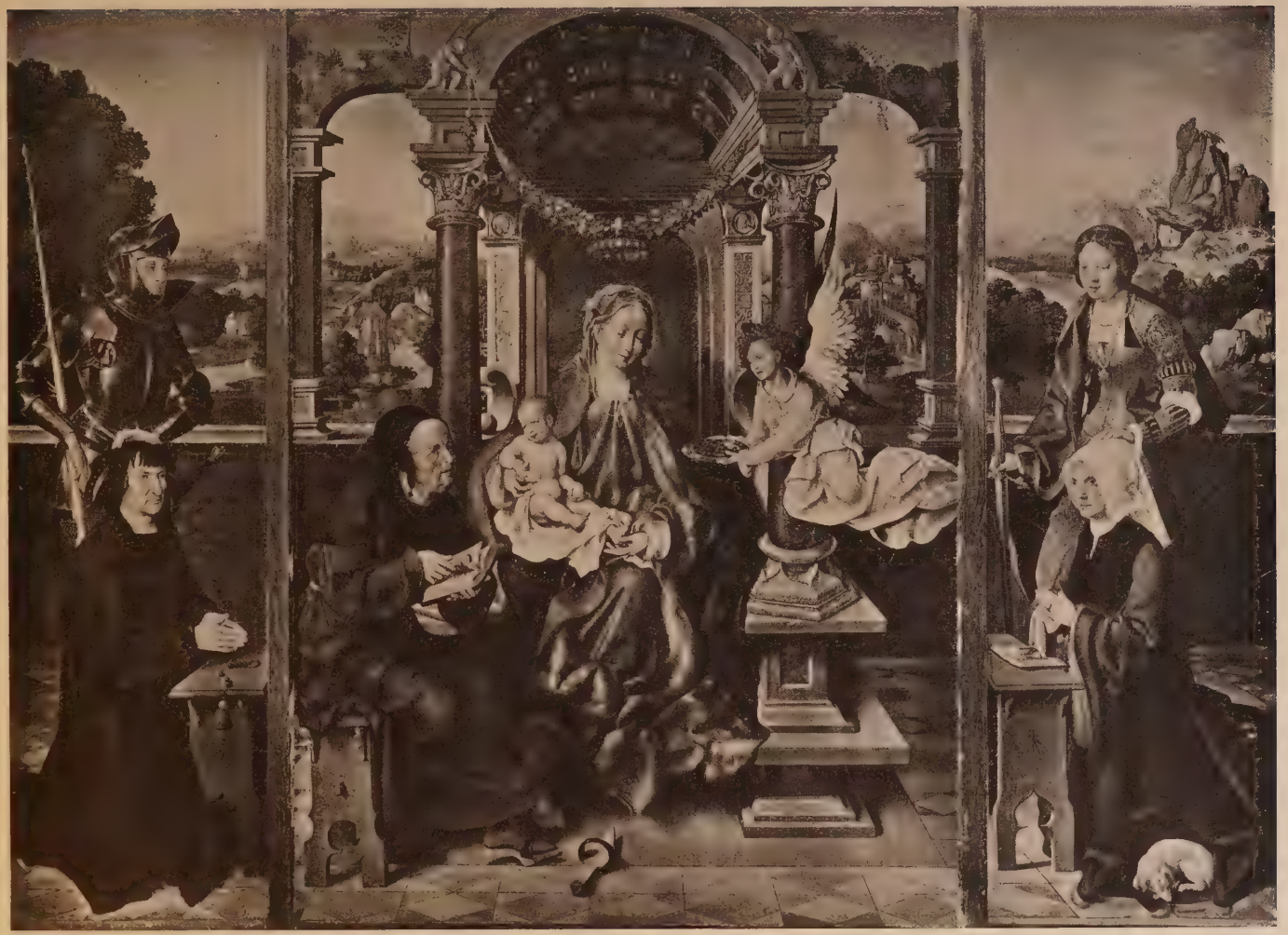


Dirk Vellert: Davids Flucht aus dem Fenster. Handzeichnung. Wien, Albertina



Dirk Vellert: Der heilige Lukas, die Madonna anbetend. Kupferstich

Joos van Cleve: Der Tod Mariae. München, Alte Pinakothek



Joos van Cleve: Die heilige Familie, auf den Flügeln die Heiligen Georg und Katharina mit den Stiftern
Wien, Kunsthistorisches Museum



Joos van Cleve: Die Verkündigung an Maria. Früher Paris, Sammlung Porgès



Joos van Cleve: Bildnis der Königin Eleonore von Frankreich
Wien, Kunsthistorisches Museum



Joos van Cleve: Bildnis eines Mannes. Kassel, Gemäldegalerie



Bartholomäus Bruyn: Bildnis des Bürgermeisters Johannes Ryht
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Meister der weiblichen Halbfiguren: Musizierende Frauen
Wien, Harrachsche Gemäldegalerie



Mabuse: Die Anbetung der Könige. London, National Gallery



Mabuse: Maria mit dem Kinde und Engeln. Palermo, Museum



Mabuse: Der heilige Lukas, die Madonna zeichnend. Prag, Museum Rudolphinum



Mabuse: Herkules und Omphale. Richmond, Sammlung Herbert Cook



Mabuse: Bildnis eines Ritters vom Goldenen Vliese. London, Privatbesitz



Holbein: Mädchenbildnis. London, National Gallery



Mabuse: Bildnis des Erzbischofs Jan Carondelet. Wien, Sammlung Rudolf von Gutmann



Bernaert van Orley: Bildnis Kaiser Karls V. Budapest, Museum



Bernaert van Orley: Die Beweinung Christi. Brüssel, Museum



Cornelis Engebrechtsz: Die Versuchung des heiligen Antonius
Dresden, Gemäldegalerie



Lucas van Leyden: Bildnis eines Mannes. London, National Gallery



Lucas van Leyden: Maria mit dem Kinde
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Lucas van Leyden: Das jüngste Gericht. Leiden, Museum



Lucas van Leyden: Die Kartenspieler. Wilton House



Lucas van Leyden: Das Milchmädchen. Kupferstich



Lucas van Leyden: Die Versuchung Christi. Kupferstich



Lucas van Leyden: Die Erschaffung der Eva. Kupferstich



Lucas van Leyden: Abraham führt Isaak zur Opferung. Holzschnitt



Peter Coecke van Aelst: Der Triumph des Arztes Jacobus Castricus. Holzschnitt



Jan van Scorel: Die heilige Sippe
Mittelbild des Flügelaltars in der Kirche zu Obervellach (Kärnten)



Jan van Scorel: Christi Darstellung im Tempel. Wien, Kunsthistorisches Museum



Jan van Scorel: Landschaft mit der Predigt Johannis. Haag. Sammlung C. Th. F. Thurkow



Jan van Scorel: Maria Magdalena. Amsterdam, Rijksmuseum



Jan van Scorel: Familienbildnis. Kassel, Gemäldegalerie



Jan van Scorel: Bildnis des Wiedertäufers David Joris
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Pieter Aertsen: Die Köchin. Brüssel, Museum



Pieter Aertsen: Auf dem Markt. Wien, Kunsthistorisches Museum



Jan van Hemessen: Der verlorene Sohn. Brüssel, Museum



Peter Bruegel: Kinderspiele. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Der Engelsturz. Brüssel, Museum



Peter Bruegel: Der Turmbau zu Babel. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Kreuztragung Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Die Treulosigkeit der Welt. Neapel, Nationalmuseum



Peter Bruegel: Die Anbetung der Könige. London, National Gallery



Peter Bruegel: Der Triumph des Todes. Madrid, Prado



Peter Bruegel: Die Jäger im Schnee. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Der düstere Tag. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Die Heuernte. Raudnitz, Schloß Lobkowitz



Peter Bruegel: Die Kornernte. New York, Metropolitan Museum



Peter Bruegel: Die Heimkehr der Rinder. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Meerlandschaft. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Die Volkszählung in Bethlehem. Brüssel, Museum



Peter Bruegel: Die Bekehrung des heiligen Paulus. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Die Krüppel. Paris, Louvre



Peter Bruegel: Das Gleichnis von den Blinden. Neapel, Nationalmuseum



Peter Bruegel: Bauerntanz. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Bauernhochzeit. Wien, Kunsthistorisches Museum



Peter Bruegel: Der Sturz des Ikarus. Brüssel, Museum



Peter Bruegel: Kaninchenjagd. Radierung



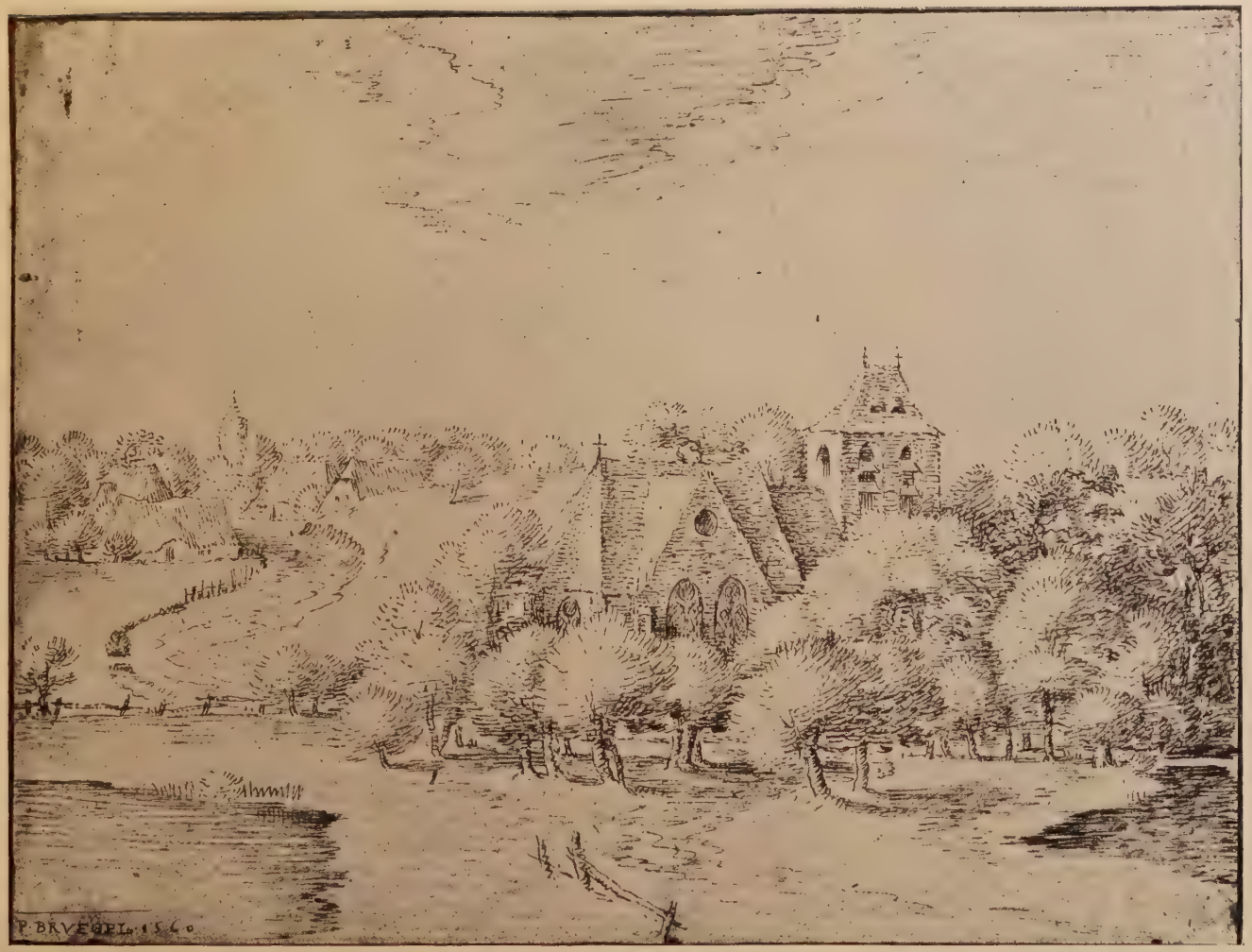
Peter Bruegel: Alpenlandschaft. Handzeichnung. Paris, Louvre



Peter Bruegel: Hochplateau. Handzeichnung. Haag, Museum Bredius



Peter Bruegel: Sonnenaufgang im Tal. Handzeichnung. Paris, Louvre



Peter Bruegel: Dorflandschaft. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Peter Bruegel - Sommer. Handzeichnung. Hamburg, Kunsthalle



Peter Bruegel: Vorzeichnung zum Kupferstich „Spes". Berlin, Kupferstichkabinett



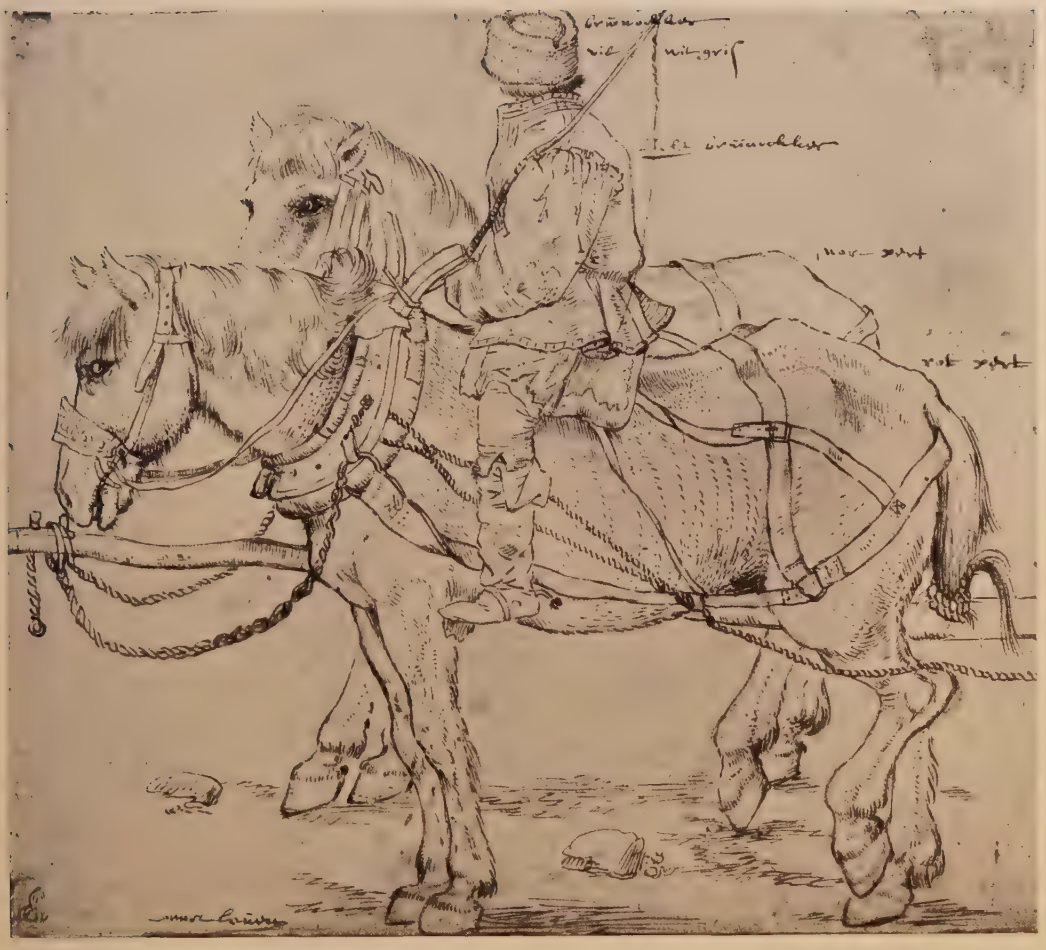
Peter Bruegel: Das Bauernweib. Handzeichnung
Stockholm, Nationalmuseum



Peter Bruegel: Der Roßhändler. Handzeichnung
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



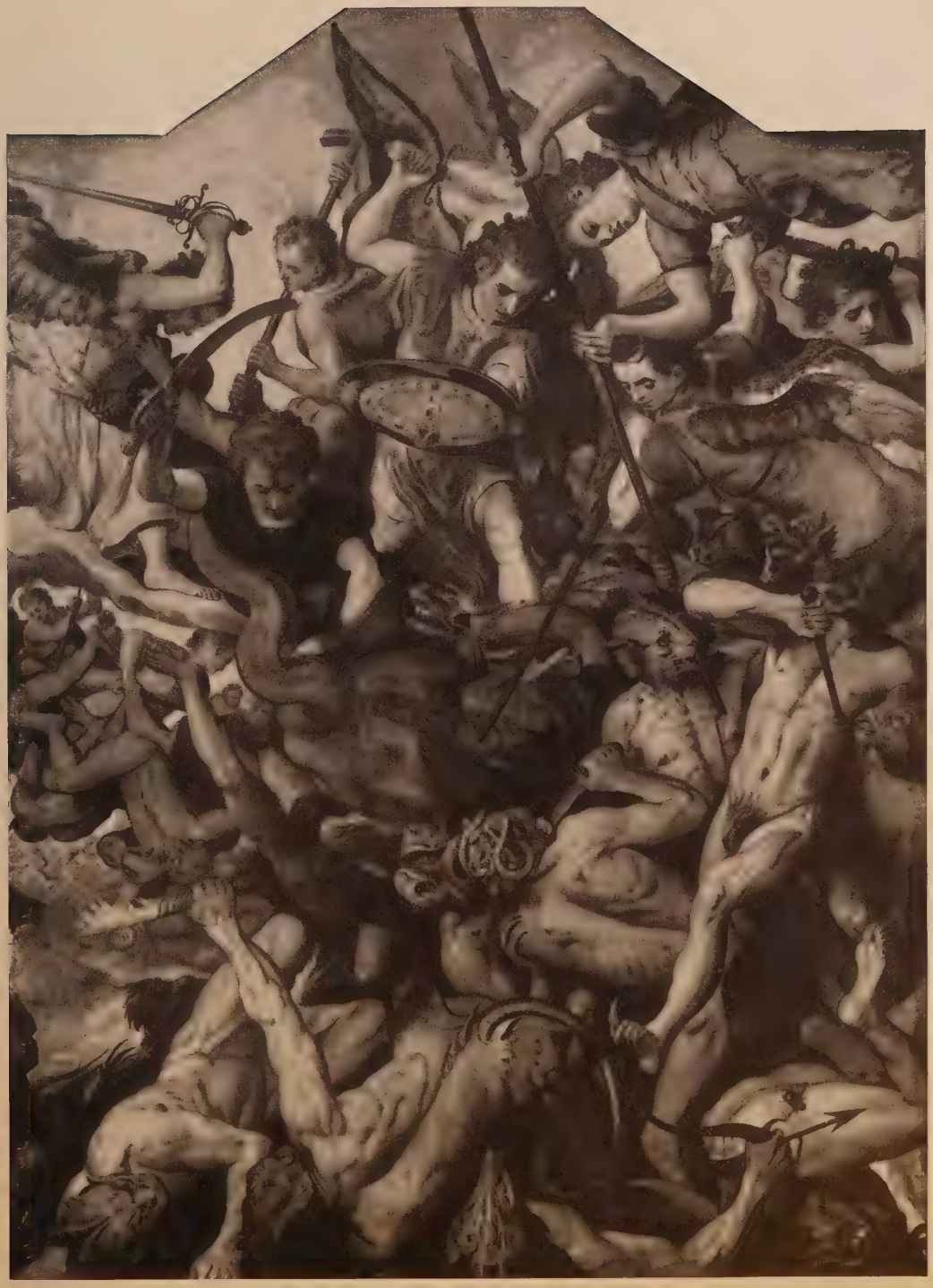
Peter Bruegel: Zwei Bergleute. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett



Peter Bruegel: Das Gespann. Handzeichnung. Wien, Albertina



Peter Bruegel: Der Hirt. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett



Frans Floris: Der Engelsturz. Antwerpen, Museum



Frans Floris: Der Falkenjäger. Braunschweig, Museum



Frans Floris: Die Frau des Falkenjägers. Caen, Museum



Frans Floris: Das Mahl der Meergötter. Stockholm, Nationalmuseum



Abraham Bloemaert: Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holofernes. Wien, Kunsthistorisches Museum



Marten de Vos: Christus am See Tiberias. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Bartholomäus Spranger: Der Sieg der Weisheit. Wien, Kunsthistorisches Museum



Cornelis Cornelisz van Haarlem: Die Sintflut. Braunschweig, Museum



Josef Heinz: Diana und Aktaeon. Wien, Kunsthistorisches Museum



Antonis Mor: Selbstbildnis. Florenz, Uffizien



Antonis Mor: Der Zwerg des Kardinals Granvella. Paris, Louvre



Antonis Mor: Bildnis eines Malteserritters. Wien, Kunsthistorisches Museum



Antonis Mor: Bildnis der Königin Elisabeth von Valois
Früher London, Sammlung Bischoffsheim



Dirck Barendsz: Schützenstück. Amsterdam, Rijksmuseum



Cornelis Ketel: Die Korporalschaft des Kapitäns Rosecrans (Ausschnitt). Amsterdam, Rijksmuseum



Gillis van Coninxloo: Waldinneres. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Jan Bruegel d. Ä.: Landschaft mit Bauernfuhrwerk. Wien, Kunsthistorisches Museum



Lucas van Valckenborch: Dorf im Schnee. Wien, Kunsthistorisches Museum



Adam Elsheimer: Der heilige Christophorus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Paul Bril: Landschaft mit Merkur und Argus. Wien, Kunsthistorisches Museum



Meister des heiligen Ägydius: Die Messe des heiligen Ägydius
London, Sammlung Lady Seaforth



Meister von Moulins: Der heilige Viktor mit einem geistlichen Stifter
Glasgow, Museum



Meister von Moulins: Maria mit dem Kinde. Brüssel, Museum



Meister von Moulins: Bildnis des Dauphins Karl Roland. Paris, Sammlung Bestegni



Jean Clouet: Bildnis des Dauphins Franz. Antwerpen, Museum



Jean Clouet: Bildnis des Guillaume Gouffier. Kreidezeichnung
Chantilly, Musée Condé



François Clouet: Bildnis der Königin Elisabeth, der Gemahlin Karls IX.
Paris, Louvre



François Clouet: König Karl IX. von Frankreich als Knabe
Wien, Kunsthistorisches Museum



François Clouet: Bildnis der Maria Stuart, Kreidezeichnung
Paris, Bibliothèque Nationale



Corneille de Lyon: Bildnis eines Mannes. Wien, Kunsthistorisches Museum

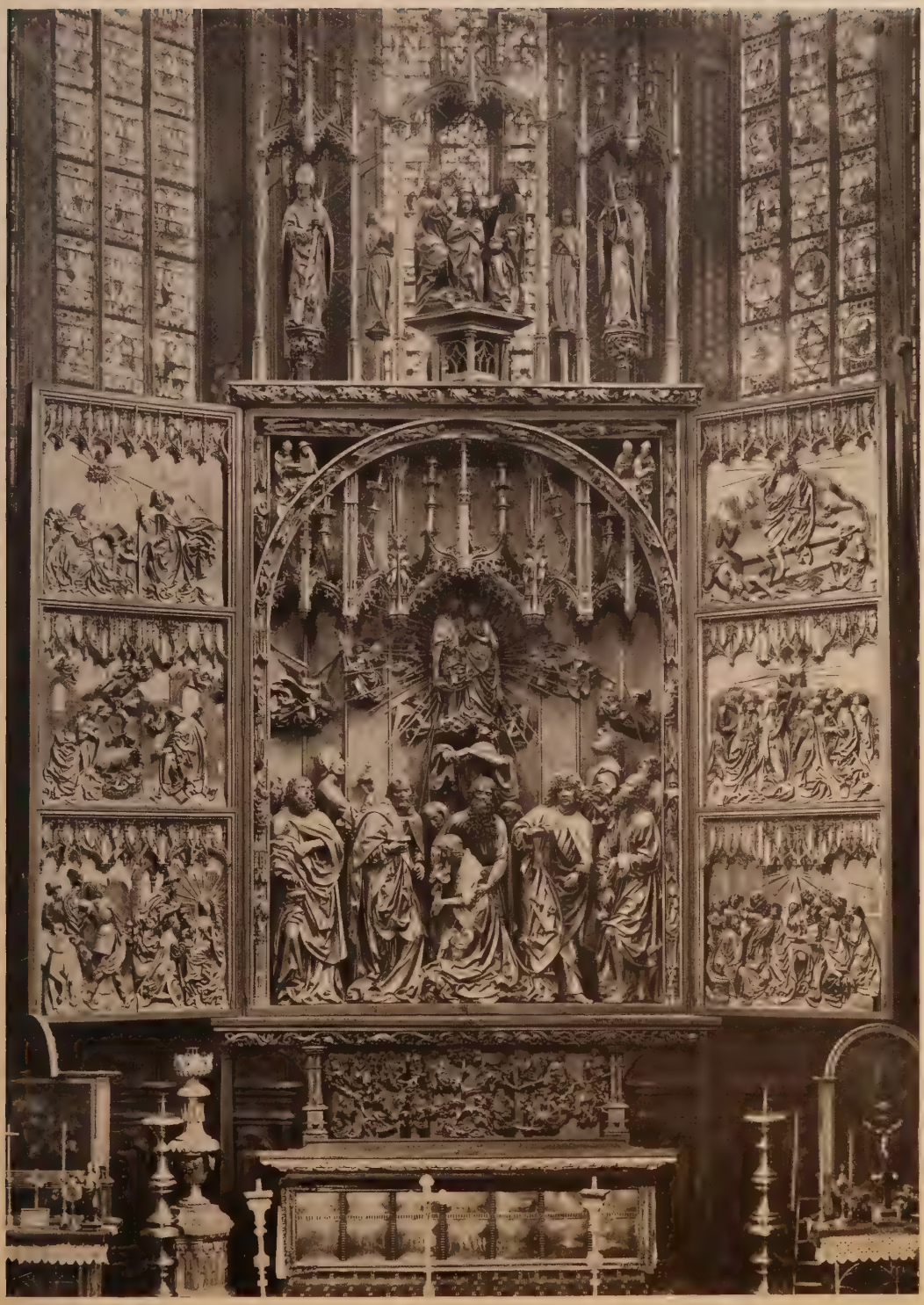
PLASTIK



Veit Stoß: Die Geburt Christi. Holzgeschnitzter Altarschrein
Bamberg, Liebfrauenkirche



Veit Stoß: Der Marienaltar in der Marienkirche zu Krakau
Ansicht bei geschlossenen Flügeln



Veit Stoß: Der Marienaltar in der Marienkirche zu Krakau
Ansicht bei geöffneten Flügeln



Veit Stoß: Kopf des Apostels Johannes vom Schrein des Marienaltars. Holz
Krakau, Marienkirche



Adam Krafft: Selbstbildnis des Künstlers. Stein. Nürnberg, Lorenzkirche



Adam Krafft: Steinrelief über dem Portal der Stadtwaage in Nürnberg



Adam Krafft: Die Beweinung Christi. Steinrelief. Nürnberg, Germanisches Museum



Peter Vischer d. Ä.: Theodorich von Bern
Bronzestatue am Grabmal Kaiser Maximilians I. Innsbruck, Hofkirche



Peter Vischer d. Ä.: König Arthur von England
Bronzestatue am Grabmal Kaiser Maximilians I. Innsbruck, Hofkirche



Peter Vischer d. Ä.: Selbstbildnis des Künstlers am Sebaldusgrab. Bronze
Nürnberg, Sebalduskirche



Das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg
Von Peter Vischer d. Ä. und seinen Söhnen. Bronze



Teilansicht des Sebaldusgrabes mit der Sockelfigur des Herkules
Nürnberg, Sebalduskirche



Peter Vischer d. Ä.: Der Apostel Thaddäus. Bronzestatue am Sebaldusgrab
Nürnberg, Sebalduskirche



Peter Vischer d. Ä.: Der Apostel Johannes. Bronzestatue am Sebaldusgrab
Nürnberg, Sebalduskirche



Peter Vischer d. Ä.: Der Apostel Petrus. Bronzestatue am Sebaldusgrab
Nürnberg, Sebalduskirche



Peter Vischer d. Ä.: Der Apostel Paulus. Bronzestatue am Sebaldusgrab
Nürnberg, Sebalduskirche



Peter Vischer d. Ä.: Ein Pilger
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Vischer: Schreitender Jüngling. Bronze
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hermann Vischer d. J.: Reliefplatte vom Grabmal des Kardinals Friedrich Kasimir. Bronze. Krakau, Dom



Hermann Vischer d. J.: Hermann VIII., Graf zu Henneberg
Teilaufnahme vom Grabmal in der Stadtkirche zu Römhild



Hermann Vischer d. J.: Elisabeth, Gräfin zu Henneberg
Teilaufnahme vom Grabmal in der Stadtkirche zu Römhild



Hermann Vischer d. J.: Grabmal Hermanns und Elisabeths zu Henneberg. Bronze. Römhild, Stadtkirche



Paul Vischer (?): Die „Nürnberger Madonna". Holz
Nürnberg, Germanisches Museum



Hans Vischer: Der Apollobrunnen im Hof des Nürnberger Rathauses. Bronze



Peter Vischer d. J.: Orpheus und Eurydike. Bronzeplakette
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Invidia



Saturn



Justitia



Terpsichore

Peter Flötner: Vier Plaketten. Blei. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Joachim Deschler: Ottheinrich von der Pfalz. Alabasterbüste
Paris, Louvre



Benedikt Wurzelbauer: Der Tugendbrunnen in Nürnberg. Bronze



Pankraz Labenwolf: Holzmodelle zum „Gänsemännchen“ und zum Putto des Rathausbrunnens
Nürnberg, Germanisches Museum



Wenzel Jamnitzer: Sommer und Winter. Bronze. Wien, Kunsthistorisches Museum



Tilmann Riemenschneider: Kopf der Eva. Sandstein. Würzburg, Luitpold-Museum



Tilmann Riemenschneider: Kopf des Adam. Sandstein. Würzburg, Luitpold-Museum



Tilmann Riemenschneider: Grabmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg
Marmor und Sandstein. Würzburg, Dom



Tilmann Riemenschneider: Adam und Eva. Sandstein. Würzburg, Luitpold-Museum



Die Verkündigung an Maria. Holzfiguren eines österreichischen Meisters vom Ende des 15. Jahrhunderts
Wiener-Neustadt, Pfarrkirche



Der heilige Sebastian. Holzfigur eines österreichischen Meisters um 1500
Wiener-Neustadt, Liebfrauenkirche



Anton Pilgram: Der heilige Ambrosius
Steinbüste an der Kanzel des Stephansdomes in Wien



Steinerne Kanzel („Tulpenkanzel") im Dom zu Freiberg i. S.



Hans Leinberger: Der Evangelist Johannes
Holzstatue am Hochaltar des Münsters in Moosburg



Hans Leinberger: Christus am Kreuz. Holzrelief. München, Nationalmuseum



Hans Leinberger: Christus in der Rast. Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Hans Leinberger: Madonna mit Engeln. Holz. Polling, Augustinerstiftskirche



Der heilige Rasso. Holzstatue eines bayerischen Meisters um 1525
München, Frauenkirche



Gregor Erhart: Die Schutzmantelmadonna. Holz
Frauenstein (Oberösterreich), Wallfahrtskirche



Gregor Erhart : Kopf der Schutzmantel-Madonna. Holz. Frauenstein, Wallfahrtskirche



Adolf Daucher: Holzbüsten vom Chorgestühl der Augsburger Fuggerkapelle. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Adolf Daucher: Hauptaltar der Annenkirche zu Annaberg. Stein



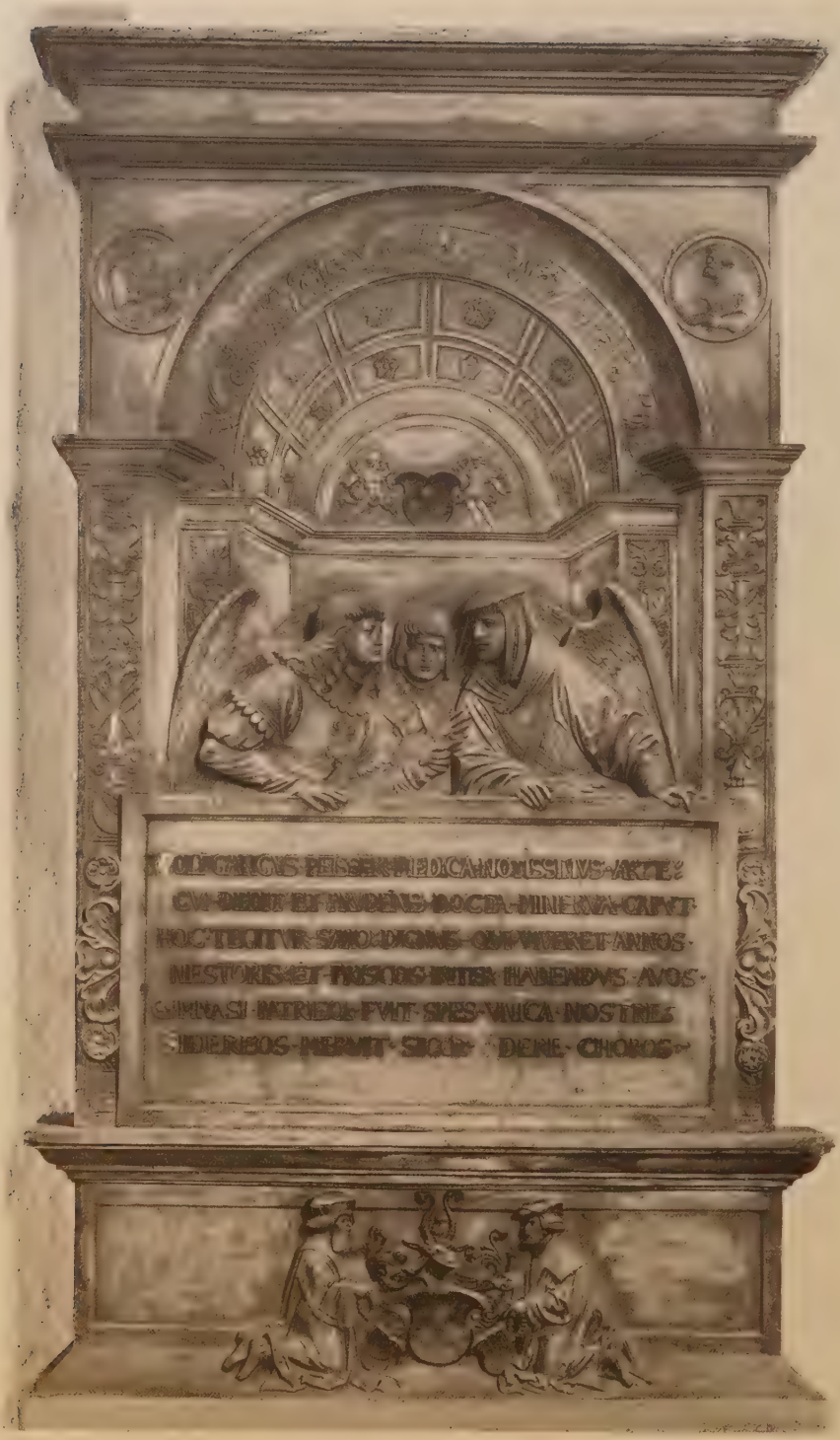
Adolf Daucher: Die Beweinung Christi. Stein. Augsburg, Fuggerkapelle von St. Anna



Hans Daucher: Das Urteil des Paris. Steinrelief. Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Daucher: „Freundschaftstempel" für Wilhelm IV. von Bayern, Ottheinrich und Philipp von der Pfalz. Stein. Schloß Neuenstein, Sammlung Hohenlohe



Hans Daucher: Epitaph des Arztes Wolfgang Peißer. Stein
Ingolstadt, Minoritenkirche



Loy Hering: Deckplatte der Tumba des Grafen Niclas zu Salm
Stein. Wien, Votivkirche



Nikolaus von Hagenau: Die Heiligen Augustinus, Antonius und Hieronymus
Holzschrein des Isenheimer Altars. Kolmar, Museum



Nikolaus von Hagenau: Der heilige Antonius. Holzfigur am Isenheimer Altar
Kolmar, Museum



Meister der Mindelheimer Sippe: Die Heiligen Gereon und Katharina
Holz. Nürnberg, Germanisches Museum



Hans Backoffen: Grabmal des Erzbischofs Berthold von Henneberg
Sandstein. Mainz, Dom



Hans Backoffen: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen
Sandstein. Mainz, Dom



Schüler des Hans Backoffen: Der heilige Andreas. Tuff. Halle, Dom



Meister H. L.: Die vier Evangelisten. Holz. Predella des Hochaltars im Münster zu Breisach



Meister H. L.: Die Krönung Mariae. Holz. Altarschrein in der Kirche zu Niederrotweil



Konrad Meit: Kaiser Karl V. Tonbüste. Brügge, Archäologisches Museum



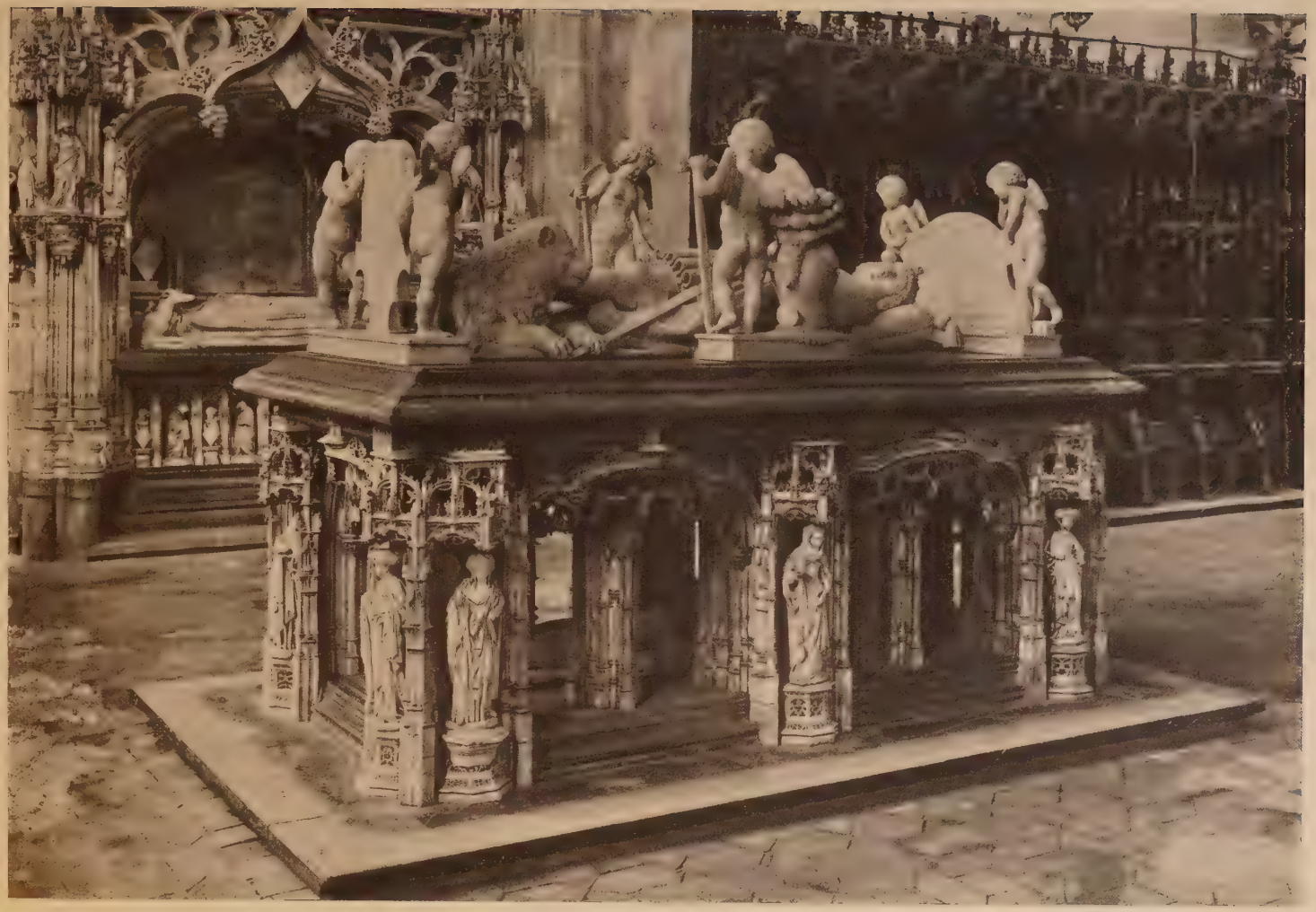
Konrad Meit: Philibert der Schöne und Margarete von Österreich
Porträtbüsten, Buchsbaum. London, British Museum



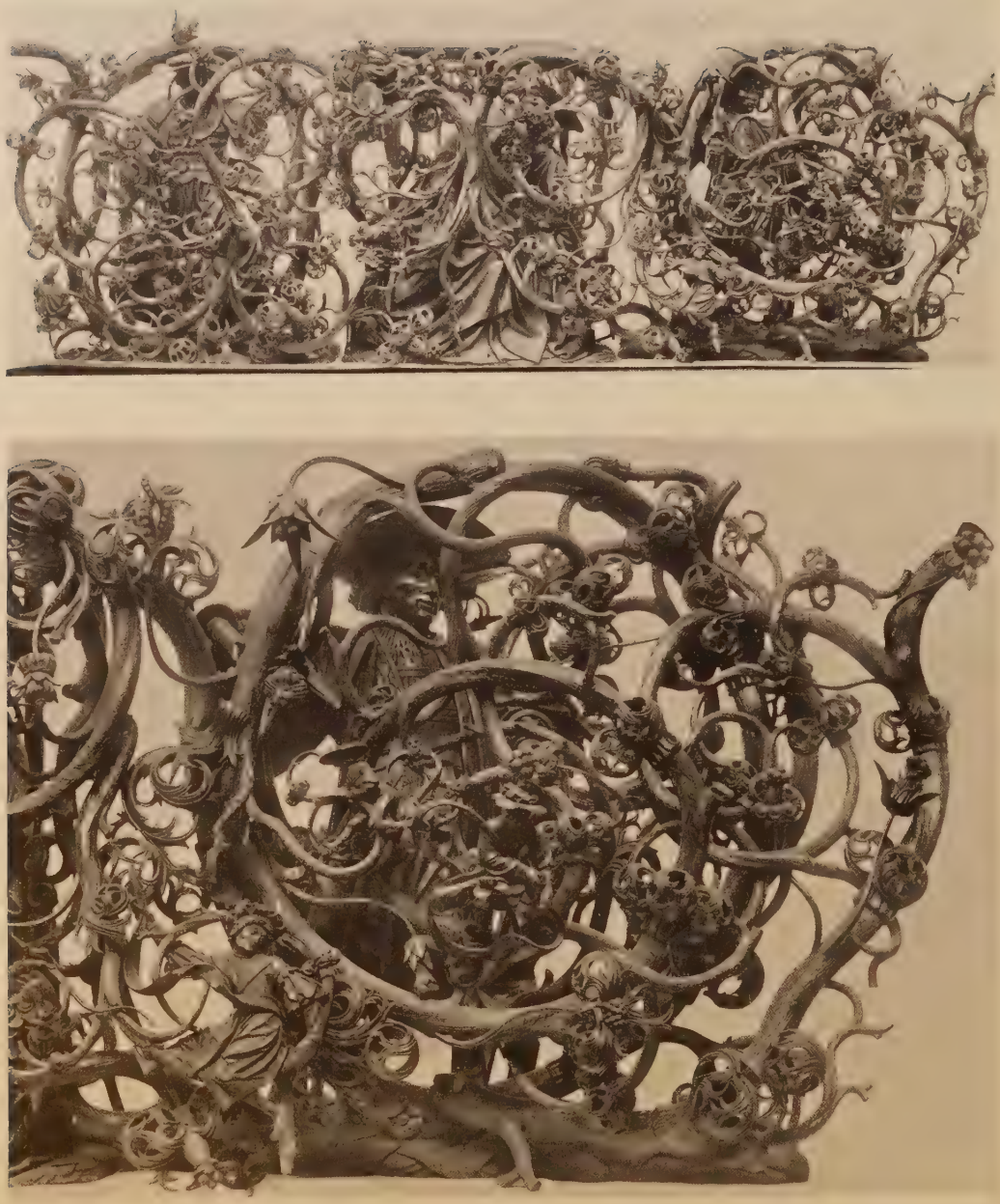
Konrad Meit: Adam und Eva. Buchsbaumstatuetten. Gotha, Landesmuseum



Konrad Meit: Lukretia. Buchsbaum. Wien, Kunsthistorisches Museum



Konrad Meit: Grabmal Herzog Philiberts des Schönen von Savoyen. Marmor. Brou, Notre-Dame



Heinrich Douvermann: Die Wurzel Jesse
Eichenholz. Predella des Marienaltars im Dom zu Xanten



Bernt Notke: Der heilige Georg. Stockholm, Storkyrka



Benedikt Dreyer: Der heilige Michael. Eichenholz
Lübeck, Marienkirche



Jean Mone: Alabasteraltar in der Martinskirche zu Hal



Cornelis Floris: Grabmal Herzog Albrechts I. von Preußen
Marmor und Alabaster. Königsberg, Dom



Cornelis Floris: Chorschranke in der Kathedrale zu Tournai



Jacques Dubrœucq: Die Händewaschung des Pilatus. Steinrelief. Mons, Ste. Waudru



Lancelot Blondeel: Kamin des Schöffensaales im Justizpalast (Franc) zu Brügge. Marmor



Adriaen de Vries: Kaiser Rudolf II. Bronzebüste. Wien, Kunsthistorisches Museum



Adriaen de Vries: Allegorische Darstellung der Türkenkriege. Bronzerelief (Ausschnitt)
Wien, Kunsthistorisches Museum



Hubert Gerhard: Der Wittelsbacher Brunnen. Bronze. München, Residenz



Hubert Gerhard: Der heilige Michael
Bronzegruppe an der Michaelskirche in München



Hubert Gerhard: Allegorische Figur am Augustusbrunnen in Augsburg. Bronze



Die Grablegung Christi. Steingruppe eines französischen Meisters von 1496
Solesmes, Benediktinerabtei



Der Tod Mariae. Steingruppe eines französischen Meisters um die Mitte des 16. Jahrhunderts
Solesmes, Benediktinerabtei



Die Heiligen Christoph und Hubertus. Steinrelief über dem Portal der Schloßkapelle zu Amboise



Szenen aus dem Leben Johannis des Täufers. Steinreliefs an der Chorschranke der Kathedrale zu Amiens



Michel Colombe: Grabmal Herzog Franz' II. von Bretagne. Marmor. Nantes, Kathedrale



Michel Colombe: Der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen
Marmorrelief aus der Schloßkirche zu Gaillon. Paris, Louvre



Die heilige Anna und die Jungfrau Maria
Steingruppe eines französischen Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts
Bordeaux, Kathedrale



Ligier Richier: Grabmal des Grafen René de Chalons. Stein. Bar-le-Duc, St. Pierre



Ligier Richier: Die Grablegung Christi. Stein. Saint-Mihiel, St. Etienne



Jean Juste: Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin. Marmor. Saint-Denis, Abteikirche



Jean Goujon: Grabmal des Herzogs Louis de Brézé. Stein. Rouen, Kathedrale



Das Grabmal der beiden Kardinäle von Amboise. Stein. Rouen, Kathedrale



Jean Goujon: Die Grablegung Christi
Steinrelief von der Chorschranke der Kirche St. Germain-l'Auxerrois zu Paris. Paris, Louvre



Jean Goujon: Diana. Marmorfigur aus Schloß Anet. Paris, Louvre



Stuckdekoration im Schloß zu Fontainebleau



Jean Goujon: Quellnymphen
Steinreliefs von der Fontaine des Innocents. Paris, Louvre



Germain Pilon: Grabmal König Heinrichs II. und der Katharina von Medici
Marmor und Bronze. Saint-Denis, Abteikirche

Germain Pilon: Liegefiguren Heinrichs II. und der Katharina von Medici von ihrem Grabmal in der Abteikirche zu Saint-Denis
Marmor

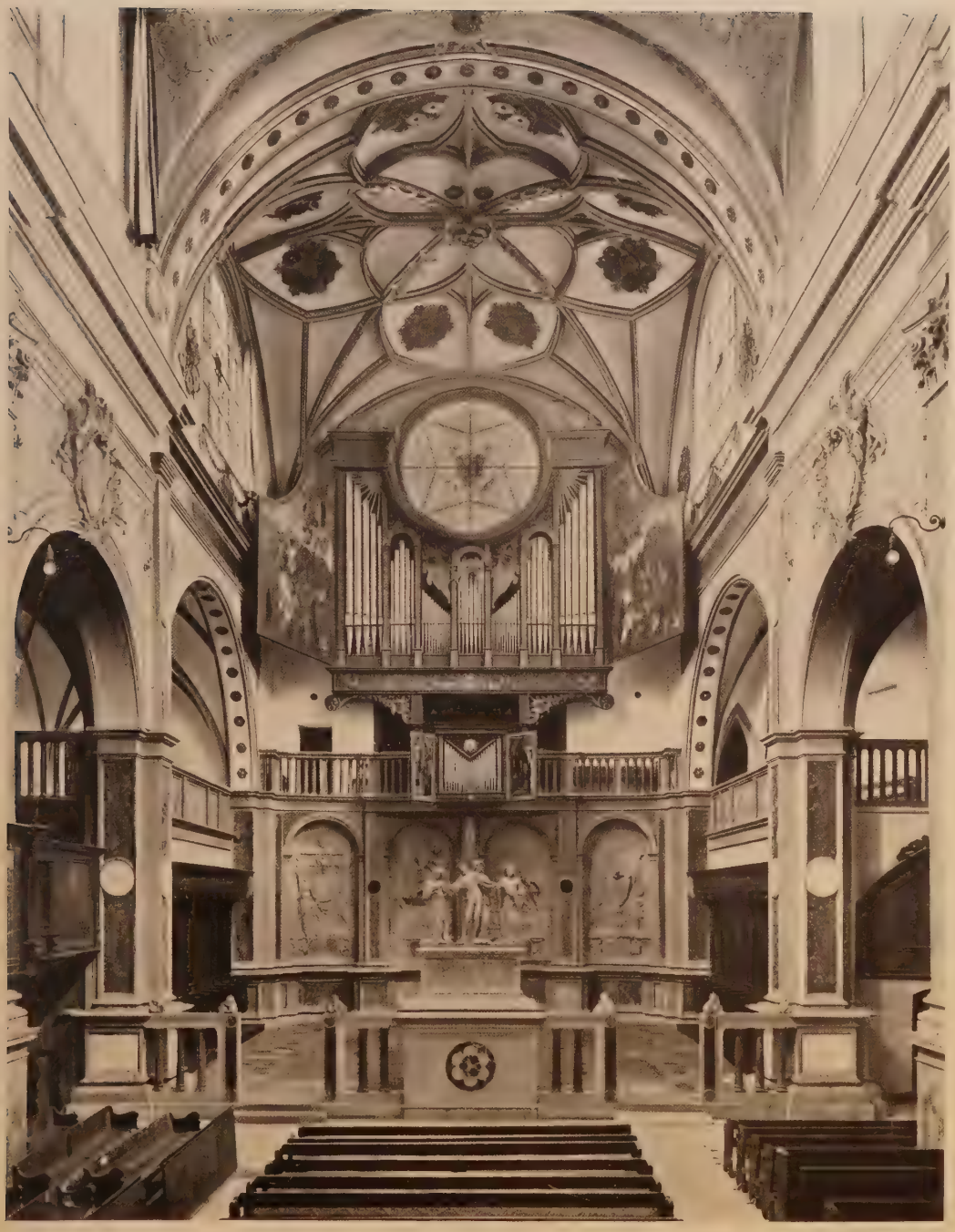


Germain Pilon: Grabmal der Valentine Balbiani. Marmor. Paris, Louvre



Germain Pilon: Bischof Jean de Morvillier. Bronzebüste. Orléans, Museum

ARCHITEKTUR



Inneres der Fuggerkapelle von St. Anna in Augsburg



Großer Saal der Residenz in Landshut



Statius von Düren: Details des Terrakottaschmucks an der Fassade des Fürstenhofs in Wismar



Jacob Bahr: Prunkfassade des Schlosses zu Brieg



Fassade eines Bürgerhauses in der Neißstraße zu Görlitz



Tür der Sakristei im Dom zu Breslau



Hans Schickentantz: Das Georgentor im Schloß zu Dresden



Hans Schweiner: Turm der Stadtkirche St. Kilian in Heilbronn



Hans Hieber: Modell der Kapelle „Zur schönen Maria". Regensburg, Rathaus



Andrea Crivelli: Inneres der Hofkirche in Innsbruck



Wendel Dietrich: Inneres der Michaelskirche in München



Peter Flötner: Der Hirschvogelsaal in Nürnberg



Wilhelm Vernukken: Vorhalle des Rathauses in Köln



Konrad Krebs: Hoffront des Ostflügels von Schloß Hartenfels in Torgau



Wendel Roskopf: Treppe am Rathaus zu Görlitz



Kaspar Voigt von Wierandt: Der Große Hof des Schlosses in Dresden



Der Ottheinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg



Die Alte Hofhaltung in Bamberg



Der Rittersaal in Schloß Heiligenberg (Baden)



Georg Ridinger: Das Schloß in Aschaffenburg



Nickel Hofmann: Das Rathaus in Schweinfurt



Leonhard Weidmann: Das Rathaus in Rothenburg o. d. Tauber



Das Rathaus zu Paderborn



Das Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim



Elias Holl: Das Zeughaus in Augsburg



Elias Holl: Das Rathaus in Augsburg



Lüder von Bentheim: Das Kornhaus in Bremen



Lüder von Bentheim: Südwestfassade des Rathauses zu Bremen



Jakob Wolff d. J.: Das Rathaus in Nürnberg



Johannes Schoch: Der Friedrichsbau des Schlosses zu Heidelberg



Hans Lampe: Ostfassade des Gewandhauses in Braunschweig



Anthonis van Obbergen: Das Zeughaus in Danzig



Bürgerhaus in der Lünertorstraße zu Lüneburg



Das Wedekindsche Haus am Markt in Hildesheim



Das Salzhaus am Römerberg in Frankfurt a. M.



Das Toplerhaus in Nürnberg



Jakob Wolff d. Ä.: Das Pellerhaus in Nürnberg



Jakob Wolff d. Ä.: Hof des Pellerhauses in Nürnberg



Das „Essighaus“ in Bremen



Kapelle in Schloß Heiligenberg (Baden)
Schnitzwerk und Reliefs von Hans Dürner und Ulrich Glöckler



Rombout Keldermans: Der Justizpalast in Mecheln



Cornelis Floris: Das Rathaus in Antwerpen



Lieven de Key: Das Rathaus in Leiden



Jan Wallot und Christian Sixdeniers: Das alte Kanzleigebäude in Brügge



Schloß Gripsholm bei Stockholm



Schloß Wadstena in Schweden



Anthonis van Obbergen: Schloß Kronborg bei Helsingör



Schloß Rosenborg in Kopenhagen



Lourens und Hans von Steenwinkel: Mittelbau der Börse in Kopenhagen



Eingangshof des Schlosses Hampton Court bei London



Hauptfront von Burghley House bei Stamford



John Thorpe: Vorderseite von Longford Castle bei Salisbury



John Thorpe: Gartenseite von Hatfield House in Hertfordshire



Bodleian Library in Oxford



Halle im Middle Temple zu London



Trinity College in Cambridge



St. Peter's Hospital in Bristol



Ehrentor des Cajus College in Cambridge



Bastien und Martin François: Nordturm der Kathedrale in Tours



Hector Sohier: Chorabschluß von St. Pierre in Caen



Pierre Biard d. Ä.: Empore in St. Etienne-du-Mont zu Paris



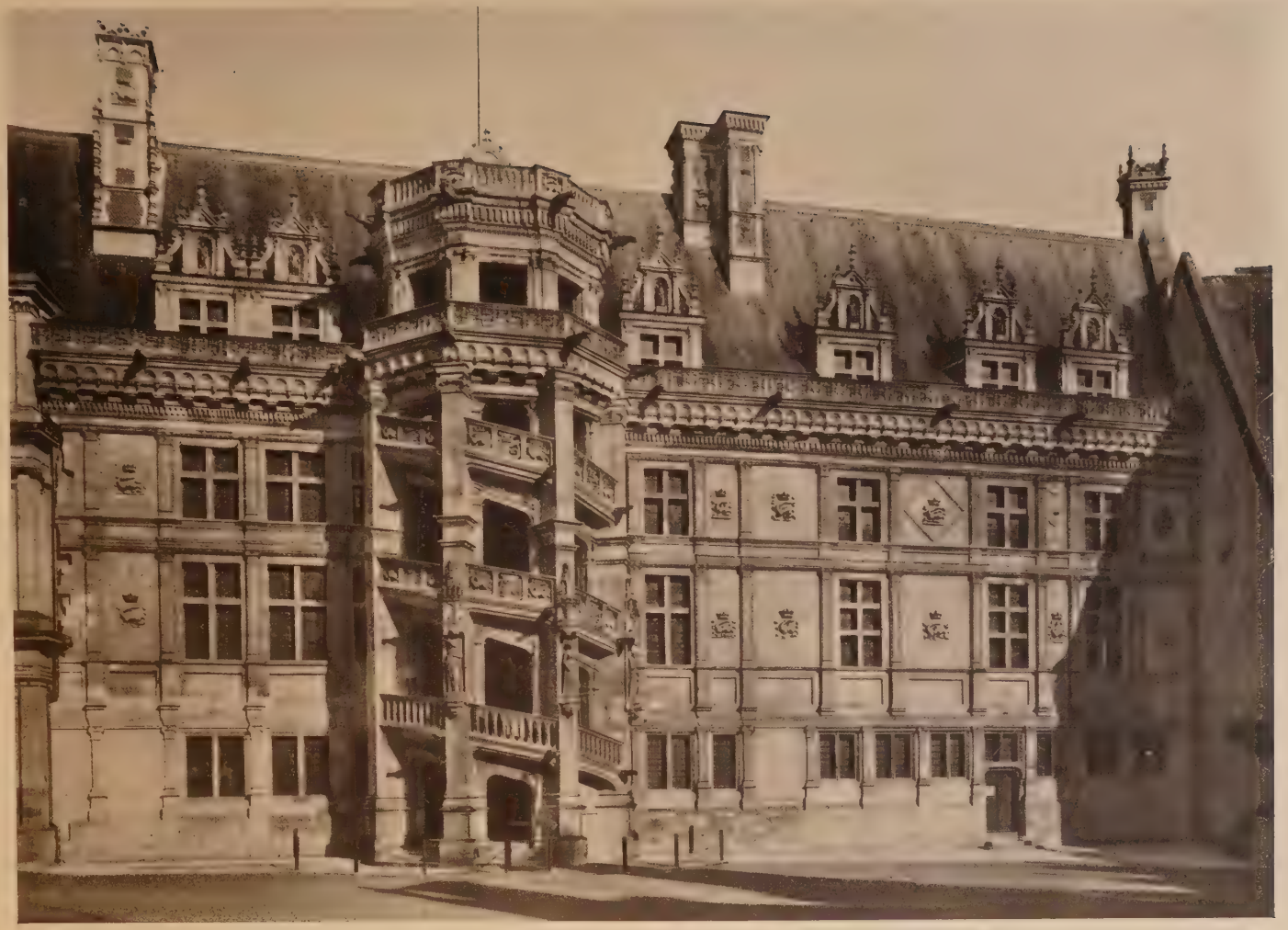
Nordportal von Notre-Dame in Le-Grand-Andely



Schloß Blois, Hoffront des Flügels Ludwigs XII.



Schloß Blois, Flügel Franz' I. (Nordflügel)



Schloß Blois, Hofseite des Nordflügels





Schloß Blois, Treppenhaus des Nordflügels



Südfassade des Schlosses Chambord



Das „Haus Franz des I.“ in Paris



Hof des Hôtel d'Escoville in Caen



Gilles Lebreton: Der Ovale Hof des Schlosses Fontainebleau



Philibert de l'Orme: Galerie Heinrichs II. in Schloß Fontainebleau



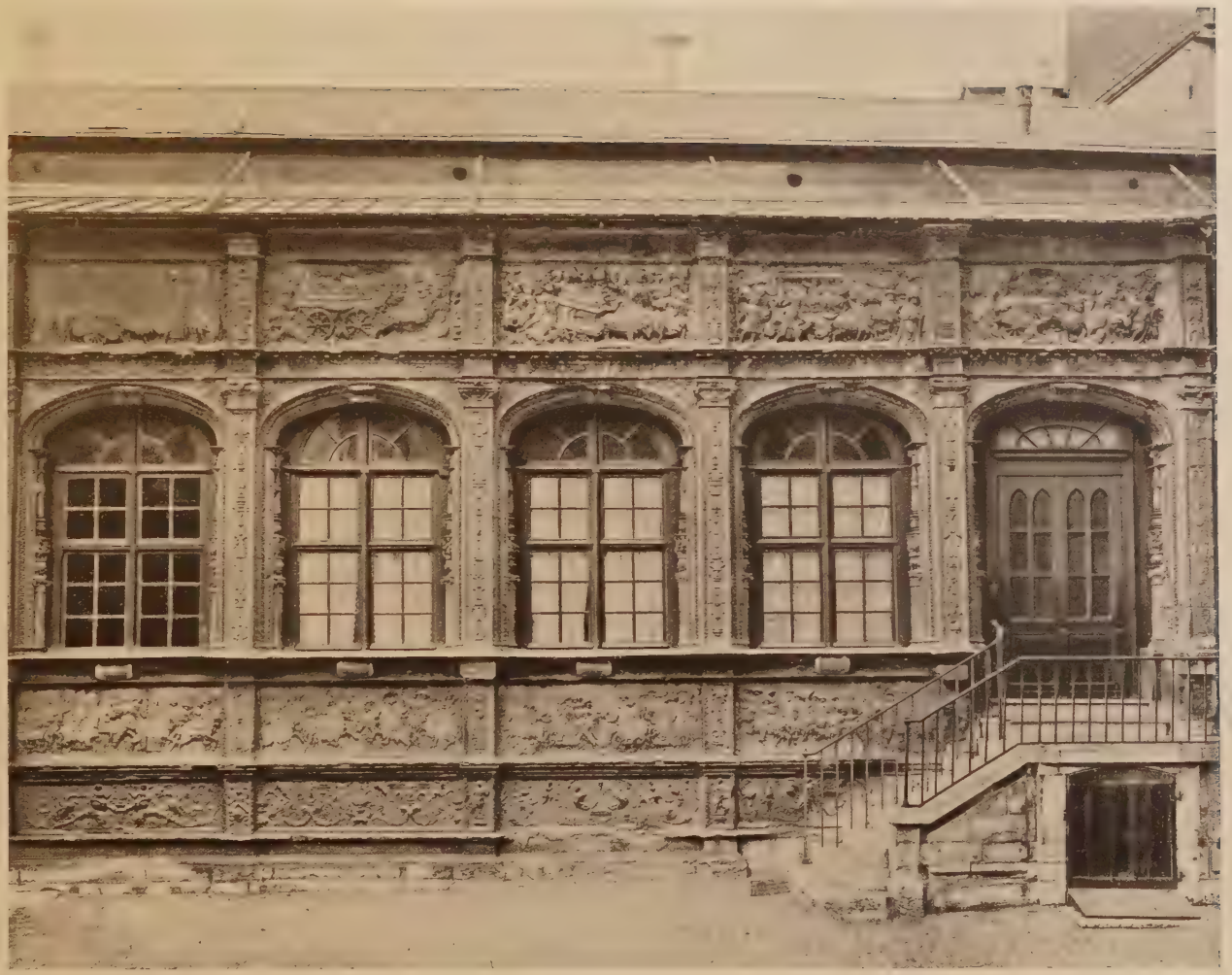
Jean Bullant: Vorbau in Schloß Écouen bei Paris



Pierre Lescot und Jean Goujon: Fassade des Louvre in Paris



Jean Goujon: Attikarelief am Louvre zu Paris



Fassade der Galerie im Hôtel Bourgthéroulde zu Rouen



Treppenhaus im Hôtel de Montat zu Riom



Treppe eines Hauses in der Rue Ampère zu Rouen



Fachwerkhäuser in der Rue aux Fèvres zu Lisieux



Das „Haus des Adam“ in Angers



Der Turm der großen Uhr in Rouen



Hof im Hôtel Bernuy zu Toulouse



Arkaden des Stadthauses in La Rochelle

KUNSTGEWERBE



Wandteppich mit dem „Triumph der Zeit"
Französisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Wien, Kunsthistorische Sammlungen



Wandteppich mit der Beweinung Christi. Brüssel, Anfang des 16. Jahrhunderts
Wien, Kunsthistorische Sammlungen



Wandteppich mit der Geschichte der wundertätigen Madonna. Brüssel, 1518. Wohl nach Entwurf von Bernaert van Orley
Brüssel, Musée Cinquantenaire



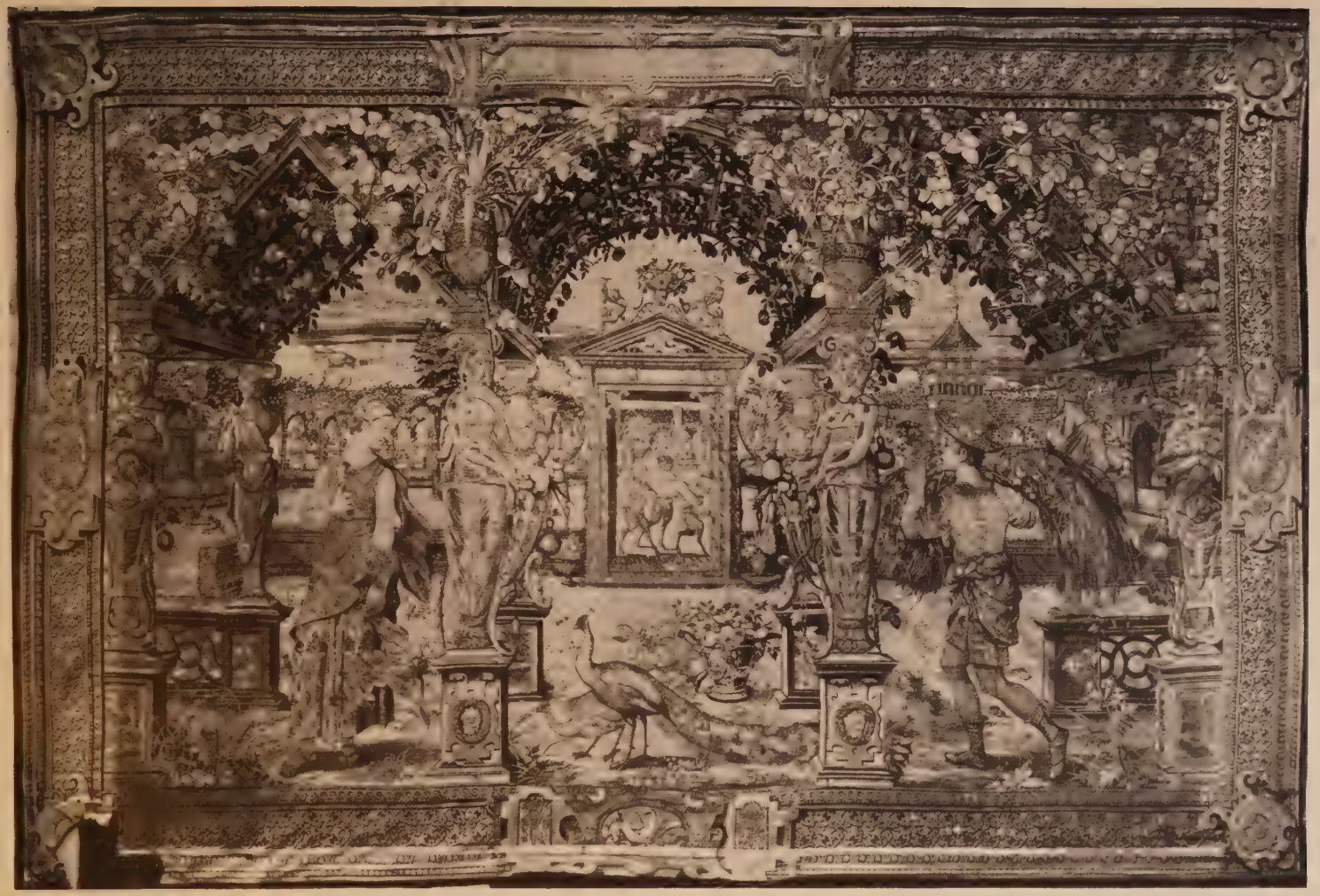
Wandteppich mit einer Jagdgesellschaft beim Mahle. Entwurf von Bernaert van Orley
Schloß Fontainebleau



Wandteppich, die Teilung des Landes zwischen Abraham und Lot darstellend
Entwurf von Bernaert van Orley. Brüssel, zweites Viertel des 16. Jahrhunderts. Wien, Kunsthistorische Sammlungen



Wandteppich mit Kaiser Karls V. Zug gegen Tunis
Nach Entwurf Jan Vermeyens von Willem Pannemaker 1548—1554 gewirkt. Madrid, Königliches Schloß



Wandteppich mit der Geschichte von Vertumnus und Pomona. Brüssel, um 1550. Nach Entwurf von Jan Vermeyen
Wien, Kunsthistorische Sammlungen



Thronhimmel mit Pluto und Proserpina (Rückwand). Brüssel, 1566
Nach Entwurf von Michiel Coxie. Wien, Kunsthistorische Sammlungen



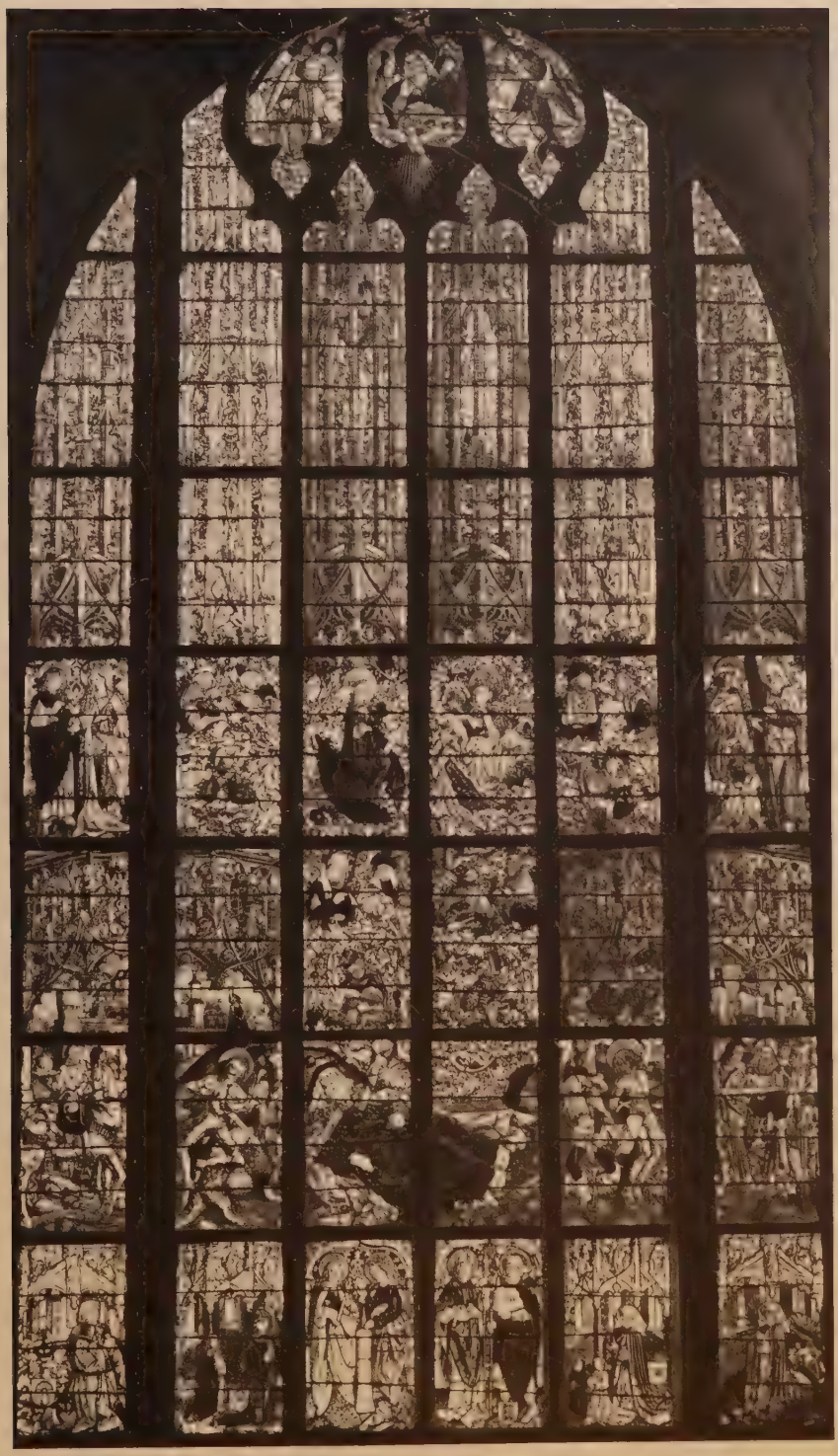
Wandteppich mit dem Wappen Kaiser Karls V.
Von Willem Pannemaker in Brüssel gewirkt. Wien, Kunsthistorische Sammlungen



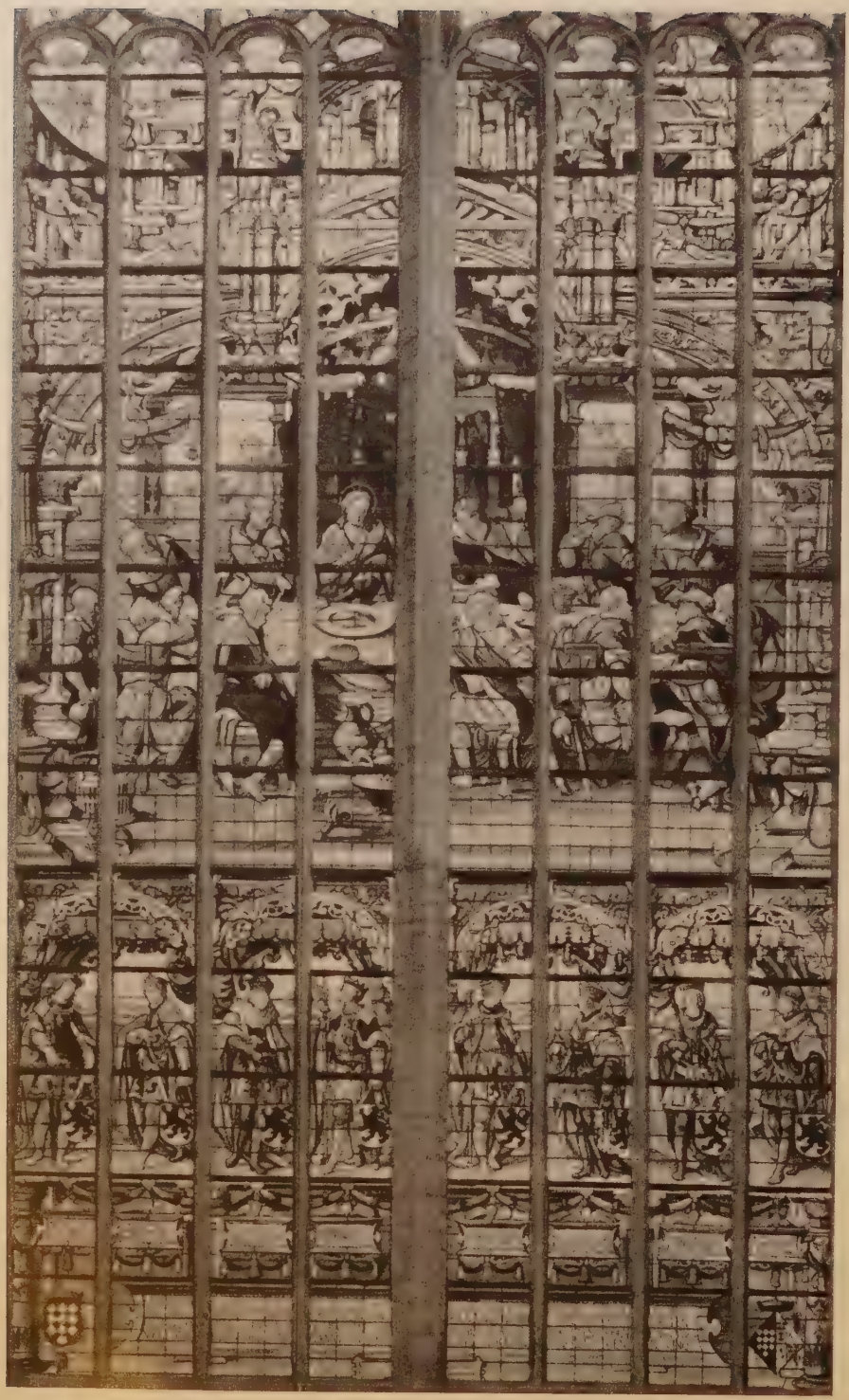
Wandteppich mit dem Tod des Adonis. Französisch, um 1540. Wien, Kunsthistorische Sammlungen



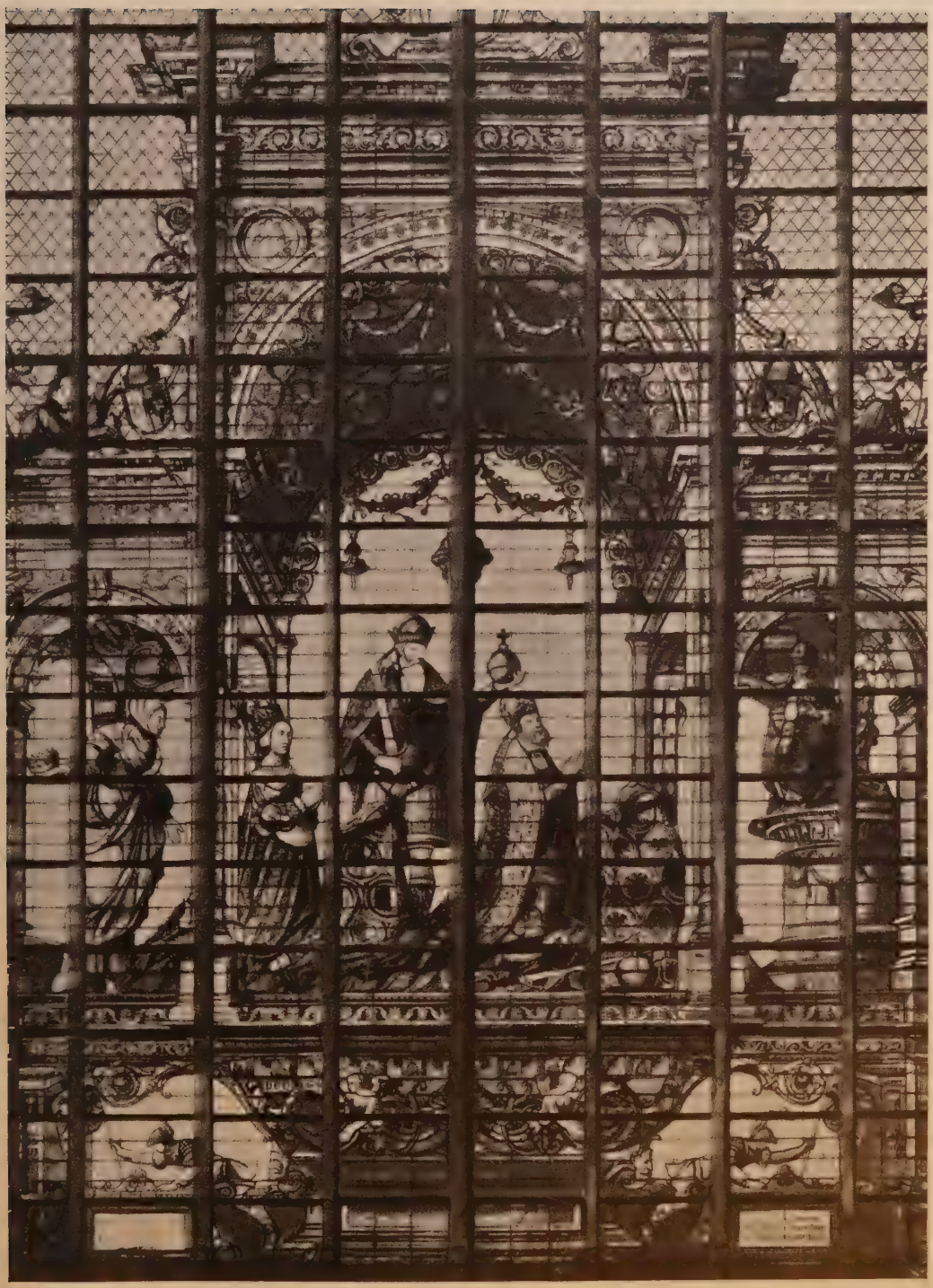
Gesticktes Rückenlaken mit der Disputation der heiligen Katharina
Niederländisch, um 1520. Amsterdam, Rijksmuseum



Glasfenster (sog. Volckamer-Fenster) in der Lorenzkirche zu Nürnberg
Wahrscheinlich von Hans Wild aus Ulm. Um 1590



Glasfenster mit dem Abendmahl Christi. 1535
Vorzeichnung von Peter Coecke van Aelst (?). Hoogstraeten, Katharinenkirche



Glasfenster mit Karl V. und Isabella von Portugal. 1537
Nach einem Karton von Bernaert van Orley. Brüssel, Ste. Gudule



Hans Holbein d. J.: Entwurf für eine Wappenscheibe
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Wappenscheibe des Michel Kobler. 1558. Berlin, Schloßmuseum



Chorgestühl in der Kapitelstube des Doms zu Mainz, 1567—1580



Nürnberger Schrank in der Art Peter Flötners. Nürnberg, Germanisches Museum



Westfälischer Schrank. Um 1550. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum



Peter Flötner: Entwurf zu einem Prunklehnstuhl. Berlin, Kupferstichkabinett



Hausorgel. Flandern, um 1530. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum



Stollenschrank. Westfalen, um 1550. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum



Anrichte. Französisch, aus der Zeit Heinrichs II.
Eiche, geschnitzt. Paris, Louvre



Südniederländischer Schrank. Um 1600. Eiche, geschnitzt
Amsterdam, Niederländisches Museum



Jörg Seld: Silberaltar. 1492. München, Privatbesitz des Wittelsbacher Hauses



Der „Pommersche Kunstschrank". Augsburg, 1617. Berlin, Schloßmuseum



Wenzel Jamnitzer: Der Merkelsche Tafelaufsatz
Chantilly, Sammlung Rothschild



Wenzel Jamnitzer: Der Oberteil des Merkelschen Tafelaufsatzes.
Chantilly, Sammlung Rothschild



Pokal Kaiser Maximilians I. Wien, Kunsthistorisches Museum



Kanne Karls V. mit Darstellung der Eroberung von Tunis
Antwerpen, 1558—1559. Paris, Louvre



Goldener Pokal. Französisch, um 1570
Wien, Kunsthistorisches Museum



David Altenstetter: Die Hauskrone der Habsburger. 1602
Wien, Weltliche Schatzkammer



Schmuck aus der Zeit Ferdinands von Tirol und Rudolfs II.
Wien, Kunsthistorisches Museum



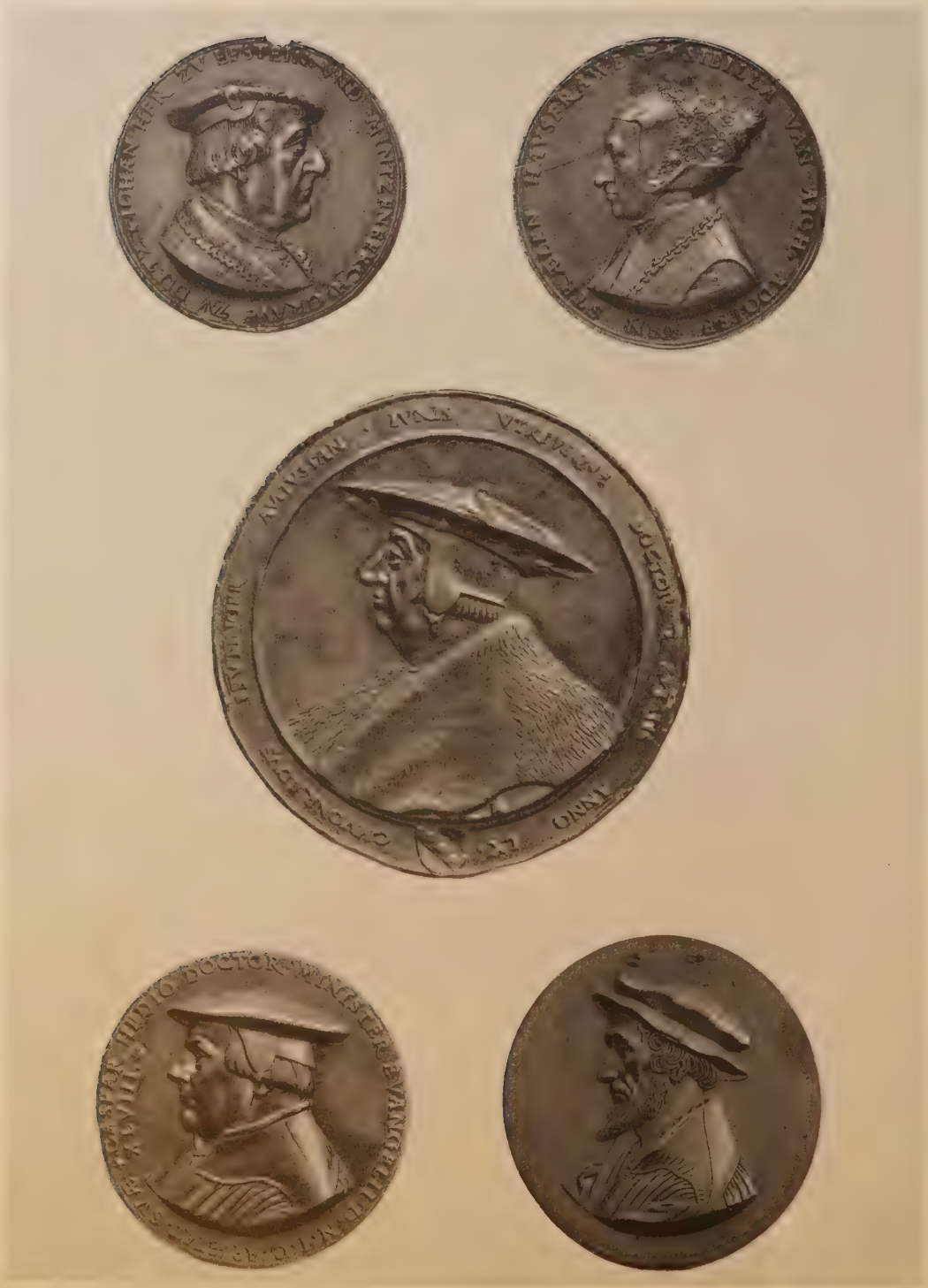
François Briot: Die „Temperantiaschüssel". Zinn. Berlin, Schloßmuseum



Albrecht Dürer: Idealkopf (Lukretia?) — Hans Schwarz: Albrecht Dürer: Buchsmodell — Schwarz: Sebald Pfinzing — Schwarz: Janet Clouet — Schwarz: Kunz von der Rosen — Schwarz: Jakob Fugger. Holzmodell



Hans Schwarz: Martin Tucher. Holzmodell. — Schwarz: Sigismund von Herberstein. Meister des Rosenberger: Marquart Rosenberger. Abguß vom Modell. — Matthes Gebel (?): Wolf Ketzel. — Christoph Weiditz: Ferdinand Cortez. — Joachim Rehle



Friedrich Hagenauer: Johann zu Eppstein — Sibylle van Straelen, geb. von Aich — Konrad Peutinger — Kaspar Hedio — Philipp Melanchthon



Hans Kels d. J.: Georg Schönherr. Buchsmodell. — Georg Hermann. Buchsmodell. — Margarete von Frundsberg
Joachim Deschler: Georg Olinger. — Anna Stengle



Matthes Gebel: Albrecht Scheurl. — Katharina Scheurl. — Willibald Pirckheimer. — Leonhard von Eck. — Ludwig Holzschuher.
Ludwig Neufahrer: Heinrich Treusch von Buttler. — Valentin Maler: Margareta Gwandtschneider. — Wenzel Jamnitzer



Léonard Limousin: Porträt des Connétable Anne de Montmorency
Limoges-Email, 1556. Paris, Louvre



Bernard Palissy: Tonplatte mit der Allegorie des Wassers. Paris, Louvre



Bernard Palissy: Tonschüssel mit Abformungen von Tieren und Pflanzen. Paris, Louvre



Kandelaber mit den Initialen Heinrichs II. und der Katharina von Medici
Fayence von Saint-Porchaire. Paris, Petit Palais (Sammlung Dutuit)







Siegburger Wappenbecher, Siegburger Dreibilder-Schnelle und Kölner Pinte. Steinzeug
Köln, Rheinisches Museum



Siegburger Pulle und Schnabelkanne. Steinzeug
Werkstatt des Anno Knütgen, um 1566—1568. Köln, Rheinisches Museum



Anno Knütgen: Siegburger Feldflasche mit dem Wappen von Jülich-Cleve-Berg
Steinzeug, um 1572. Köln, Rheinisches Museum





Deutsche Kachelöfen des 16. Jahrhunderts. Nürnberg, Burg



Deutsche Gläser des 16. Jahrhunderts: Krautstrunk. Igel. Spechter. Paßglas. Römer. Berlin, Schloßmuseum.



Prunkharnisch Kaiser Karls V. Um 1550
Wien, Kunsthistorisches Museum



Prunkharnisch Kurfürst Christians II. von Sachsen. 1599
Dresden, Historisches Museum



Brunnenlaube im Hof des Landhauses zu Graz. 1590



Brunnenlaube in Schloß Neuhaus



Eisernes Gitter am Grabmal des Kurfürsten Moritz im Dom zu Freiberg i. S. 1595



Eisernes Gitter am Grabmal Kaiser Maximilians I.
in der Hofkirche zu Innsbruck, 1573

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Bei der Auswahl der Abbildungen aus den Gebieten der Plastik und der Architektur hatte sich der Verfasser der dankenswerten Hilfe seines Freundes Dr. Johannes Wilde in Wien zu erfreuen. Auch die Verlagsanstalt hat ihn nach dieser Richtung hin mehrfach unterstützt und das folgende Verzeichnis der Abbildungen hergestellt. Photographien von deutschen Medaillen stellte das Berliner Münzkabinett zur Verfügung. Die Bestimmung der Medaillen beruht in der Hauptsache auf den Arbeiten von Georg Habich, und bei der Auswahl unterstützte den Verfasser Dr. Fritz Dworschak in Wien, wofür ihm wärmster Dank gesagt sei.

Martin Schongauer

Geboren in Kolmar um 1445 als Sohn eines aus Augsburg stammenden Goldschmiedes, gestorben in Breisach 1491. Ausgebildet unter dem Einfluß der niederländischen Malerei, besonders des Rogier van der Weyden. Als Maler und Kupferstecher in Kolmar tätig,

99. Die Geburt Christi. Eichenholz, 37,5 × 28 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

100. Die Geißelung Christi. Kupferstich. Bez. 16,3 × 11,6 cm.

101. Der Evangelist Johannes auf Patmos. Kupferstich. Bez. 16 × 11,4 cm.

Meister des Hausbuchs

So genannt nach den Handzeichnungen des im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg befindlichen „Mittelalterlichen Hausbuches", früher gewöhnlich als „Meister des Amsterdamer Kabinetts" bezeichnet. Von unbekannter Herkunft (Ulm? Konstanz?), im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts als Maler, Kupferstecher und Holzschnittzeichner wohl vornehmlich am Mittelrhein, in Speier, vielleicht auch in Frankfurt oder Mainz tätig.

102. Der Tod und der Jüngling. Kupferstich. 14,1 × 8,5 cm.

Tafel I. Der Planet Luna. Pag. 17 des „Mittelalterlichen Hausbuches". Federzeichnung, 24,3 × 14,9 cm. Schloß Wolfegg in Schwaben.

103. Christus am Kreuz. Mittelbild eines Flügelaltars. Holz, 130 × 172 cm. Freiburg i. B., Städtische Sammlungen.

Michael Wolgemut

Geboren 1434 in Nürnberg, gestorben daselbst 1519. Bis 1472 Gehilfe, dann Nachfolger seines Lehrers Hans Pleydenwurff in Nürnberg, dessen Werkstatt er übernahm. Von den Niederländern beeinflußt; Lehrer Dürers.

104—105. Zwei Flügelbilder vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau (Dat. 1479). Die Geburt Christi — Die Kreuztragung Christi. Holz, je 236 × 159 cm.

Michael Pacher

Geboren wahrscheinlich in Bruneck (Tirol) um 1430, gestorben in Salzburg 1498. Tätig — wahrscheinlich seit 1467 — meist in Bruneck. Ausgebildet unter dem Einfluß italienischer Kunstweise, die er auf Italienreisen kennengelernt haben mag.

106—107. Die Heiligen Augustinus und Gregorius. — Die beiden Darstellungen bilden das Mittelstück des sog. Kirchenväteraltars (1486 für den Dom zu Brixen gestiftet, 1491 geweiht). Zirbelholz, zusammen 216 × 196 cm. München, Alte Pinakothek.

Rueland Frueauf der Ältere

Geboren in oder bei Passau zwischen 1440 und 1450, gestorben in Passau 1507. Ausgebildet unter dem Einfluß der älteren Salzburger, und auch der niederländischen Malerei. Abwechselnd in Salzburg (1470 bis 1480 und etwa 1484—1497) und Passau (um 1481 und 1497—1507) tätig.

108. Christus auf dem Ölberg. Altarflügel. Bez. Dat. 1490. Fichtenholz, 209 × 134 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

109. Ein heiliger Kirchenvater. (1498.) Holz, 66 × 40 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Albrecht Dürer

Geboren am 21. Mai 1471 in Nürnberg, gestorben daselbst am 6. April 1528. Wohl schon als Knabe Schüler seines gleichnamigen Vaters, eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes, dann in der Malerei (1486—1490) Schüler Wolgemuts, weiter ausgebildet durch das Studium Schongauers und der Italiener, vor allem Mantegnas. Seine Wanderschaft (1490 bis 1494) führte ihn nach Kolmar und Basel (1492), wahrscheinlich auch nach Straßburg (1493—1494). Seit 1494 in Nürnberg tätig, abgesehen von Reisen nach Venedig (1495 und 1505—1507), Augsburg (1518) und den Niederlanden (1520—1521).

110. Selbstbildnis. Bez. Dat. 1493. Von Pergament auf Leinwand übertragen, 56,5 × 44,5 cm. Paris, Louvre.

111. Selbstbildnis. Bez. Dat. 1498. Holz, 52 × 41 cm. Madrid, Prado.

112. Bildnis des Hans Tucher. Dat. 1499. Holz, 28 × 24 cm. Weimar, Landesmuseum.

Tafel II. Bildnis der Elisabeth Tucher. Dat. 1499. Holz, 28 × 22 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

113. Stephan und Lukas Paumgartner als St. Georg und St. Eustachius. Flügel des Paumgartner-Altars. (Um 1503.) Lindenholz, je 157 × 61 cm. München, Alte Pinakothek.

114. Geburt Christi. Mittelbild des Paumgartner-Altars. Lindenholz, 155 × 126 cm. München, Alte Pinakothek.

Tafel III. Maria mit dem Kinde. Bez. Dat. 1503. Lindenholz, 24 × 18 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

115. Die Anbetung der Könige. Bez. Dat. 1504. Holz, 98 × 112 cm. Florenz, Uffizien.

116. Die Madonna mit dem Zeisig. Bez. Dat. 1506. Pappelholz, 91 × 76 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

117. Bildnis einer Venezianerin. Bez. Dat. 1505. Holz, 35 × 26 cm. Wien, Kunsthistorisches Mudeum.

118. Adam. (1507.) Holz, 209 × 91 cm. Madrid, Prado.

119. Eva. Bez. Dat. 1507. Holz, 209 × 83 cm. Madrid, Prado.

120. Die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien. Bez. Dat. 1508. Von Holz auf Leinwand übertragen, 99 × 87 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

121. Der Künstler mit seinem Freund Willibald Pirkheimer. Ausschnitt aus dem vorigen Bild.

122. Entwurf zur „Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit" (Abb. 123). Federzeichnung, aquarelliert. Bez. Dat. 1508. 39,1 × 26,3 cm. Chantilly, Musée Condé.

Tafel IV/V. Fries des Rahmens von Dürers Allerheiligenbild mit der Darstellung des Weltgerichts. Holzschnitzerei. 28,5 × 174 cm. Nürnberg, Germanisches Museum.

123. Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit. Bez. Dat. 1511. Pappelholz, 135 × 123,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

124. Die Madonna mit der Birne. Bez. Dat. 1512. Lindenholz, 49 × 37 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

125. Der heilige Hieronymus. Bez. Dat. 1521. Holz, 60 × 48 cm. Lissabon, Nationalmuseum.

126. Bildnis Kaiser Maximilians I. (1459 bis 1519). Bez. Dat. 1519. Lindenholz, 73 × 61,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

127. Die „vier Apostel": links Johannes und Petrus, rechts Paulus und Markus. Die linke Tafel bez. u. dat. 1526. Lindenholz, je 215 × 76 cm. München, Alte Pinakothek.

128. Bildnis (früher als „Hans Imhoff" bezeichnet). Bez. Dat. 1524. Holz, 50 × 36 cm. Madrid, Prado.

Tafel VI. Bildnis des Jakob Muffel († 1526). Bez. Dat. 1526. Von Holz auf Leinwand übertragen, 48 × 36 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

129. Selbstbildnis des Dreizehnjährigen. Silberstiftzeichnung. Bez. Dat. 1484. 27,5 × 19,6 cm. Wien, Albertina.

130. Die Frau des Künstlers („Mein Agnes"). Federzeichnung. (1494.) Bez. 15,6 × 9,8 cm. Wien, Albertina.

131. Lautespielender Engel. Silberstiftzeichnung. Bez. Dat. 1497. 26,8 × 19,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

132. Kopf eines Apostels. Tuschzeichnung, Studie zum (nicht erhaltenen) Hellerschen Altar (vgl. Abb. 192). Bez. Dat. 1508. 31,6 × 22,9 cm. Wien, Albertina.

133. Betende Hände. Tuschzeichnung, Studie zum Hellerschen Altar. (1508.) 29 × 19,7 cm. Wien, Albertina.

134. Die heilige Dreifaltigkeit. Federzeichnung, Studie zu einem Holzschnitt. Bez. Dat. 1515. 30 × 21,9 cm. London, P. D. Colnaghi & Co.

135. Die heilige Familie. Federzeichnung. Bez. Dat. 1511. 27,7 × 20,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

136. Bildnis des Dichters Sebastian Brant (?). Silberstift. 19,4 × 14,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

137. Die Mutter des Künstlers. Kohlezeichnung. Dat. 19. März 1514. 42,1 × 30,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

138. Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I. (Folio 28 recto.) Federzeichnung auf Pergament. Bez. Dat. 1515 (auf den Hellebarden). 27,7 × 18,8 cm. München, Staatsbibliothek.

139. Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I. (Folio 53 recto.) Federzeichnung auf Pergament. Bez. Dat. 1515. 27,7 × 18,8 cm. München, Staatsbibliothek.

140. Die Beweinung Christi. Kohlezeichnung. Bez. Dat. 1522. 41,6 × 29,3 cm. Bremen, Kunsthalle.

141. Auferstehende Männer. Federzeichnung. Bez. Dat. 1526. 18,8 × 20,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

142. Die Verkündigung an Maria. Aquarellierte Federzeichnung. Bez. Dat. 1526. 28,8 × 21,1 cm. Chantilly, Musée Condé.

Tafel VII. Dorf Kalkreut bei Nürnberg. Aquarell. Bez. 21,6 × 31,4 cm. Bremen, Kunsthalle.

143. Dorf Welsberg im Pustertal. Aquarell. 21,2 × 31,4 cm. Oxford, Sammlung der Universität.

144. Das „große Rasenstück". Aquarell. Dat. 1503. 41,2 × 31,5 cm. Wien, Albertina.

Tafel VIII. Flügel einer Blaurake. Miniaturmalerei auf Pergament. Bez. Dat. 1512. 19,7 × 20 cm. Wien, Albertina.

145. Simson mit dem Löwen. Holzschnitt. (Um 1498.) Bez. 38,2 × 27,7 cm.

146. Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt, fünftes Blatt der „Apokalypse" (1498). Bez. 39,4 × 28,1 cm.

147. Der Engelkampf. Holzschnitt, elftes Blatt der „Apokalypse" (1498). Bez. 39,4 × 28,3 cm.

148. Die Gefangennahme Christi. Holzschnitt, viertes Blatt der „Großen Passion". Bez. Dat. 1510. 39,4 × 28 cm.

149. Die Beweinung Christi. Holzschnitt, zehntes Blatt der „Großen Passion". (Um 1498.) Bez. 38,9 × 28,3 cm.

150. Joachim vor dem Engel. Holzschnitt, drittes Blatt aus dem „Marienleben". (Um 1502/05.) Bez. 29,6 × 21 cm.

151. Die Vermählung Mariae. Holzschnitt, siebentes Blatt aus dem „Marienleben". Bez. 29,3 × 20,8 cm.

152. Christi Darbringung im Tempel. Holzschnitt, dreizehntes Blatt aus dem „Marienleben". Bez. 28,7 × 20,3 cm.

153. Die Flucht nach Ägypten. Holzschnitt, vierzehntes Blatt aus dem „Marienleben". Bez. 29,8 × 21 cm.

154. Christi Ausstellung vor dem Volke und Christus als Gärtner. (Um 1509/11.) Holzschnitte, 20. und 32. Blatt der „Kleinen Passion". Bez. Je 12,7 × 9,7 cm.

155. Kronenträgerin. Ausschnitt aus dem Holzschnittwerk „Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.". Dat. 1515.

156. Das Wappen mit den Löwenköpfen. Holzschnitt. (Um 1520.) 25,7 × 18,1 cm.

157. Die heilige Familie mit der Heuschrecke. Kupferstich. (Um 1494/96.) Bez. 24 × 18,6 cm.

158. Das Meerwunder. Kupferstich. (Um 1500/01.) Bez. 24,6 × 18,7 cm.

159. Der Traum des Doktors. Kupferstich. (Um 1497/1500.) Bez. 18,8 × 11,9 cm.

160. Der heilige Eustachius. Kupferstich. (Um 1500/03.) Bez. 35,5 × 25,9 cm.

Tafel IX. Die Geburt Christi. Kupferstich. Bez. Dat. 1504. 18,3 × 12 cm.

161. Nemesis („Das große Glück"). Kupferstich. (Um 1500/03.) Bez. 32,9 × 22,4 cm.

162. Adam und Eva. Kupferstich. Bez. Dat. 1504. 25,2 × 19,4 cm.

163. Melancholie. Kupferstich. Bez. Dat. 1514. 23,9 × 16,8 cm.

164. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. Bez. Dat. 1513. 25 × 19 cm.

Tafel X. Der heilige Hieronymus im Gehäuse. Kupferstich. Bez. Dat. 1514. 24,7 × 18,8 cm.

165. Christus auf dem Ölberg und Christus in der Vorhölle. Kupferstiche, zweites und vierzehntes Blatt der „Kupferstichpassion". Bez. Dat. 1508 und 1512. 11,5 × 7,1 und 11,7 × 7,5 cm.

166. Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz („Der große Kardinal"). Kupferstich. Bez. Dat. 1523. 17,4 × 12 cm.

167. Der heilige Hieronymus in der Landschaft. Kaltnadelarbeit. Bez. Dat. 1512. 20,8 × 18,5 cm.

168. Der Verzweifelnde. Eisenradierung. (Um 1516.) 18,5 × 13,4 cm.

169. Engel, das Schweißtuch haltend. Eisenradierung. Bez. Dat. 1516. 18,5 × 13,4 cm.

Hans von Kulmbach

Eigentlich Hans Suess. Geboren um 1480 in Kulmbach, gestorben 1522 in Nürnberg. Schüler des Jacopo de' Barbari und wahrscheinlich auch Albrecht Dürers. In Nürnberg tätig.

170. Die Anbetung der Könige. Bez. Dat. 1511. Lindenholz, 153 × 110 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel XI. Bildnis eines jungen Mannes. Bez. Dat. 1520. Holz, 41 × 29 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Meister von Messkirch

Schwäbischer Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, genannt nach dem Dreikönigsaltar der Stadtkirche zu Meßkirch.

171. Die Heiligen Maria Magdalena, Martin und Johannes der Täufer mit den Stiftern Graf von Zimmern und Gräfin von Henneberg. Holz, je 166 × 40 cm. Donaueschingen, Gemäldegalerie.

Hans Baldung genannt Grien

Geboren 1476 in Weyersheim (Elsaß), gestorben 1545 in Straßburg. Seine Familie stammt aus Schwäbisch-Gmünd. Gebildet unter dem Einfluß Dürers, mit dem er befreundet war. 1509 Bürger in Straßburg, 1511 bis 1517 in Freiburg i. Br., dann wieder in Straßburg tätig.

172—175. Bilder vom Hochaltar des Münsters zu Freiburg i. Br. (Bez. Dat. 1516.)

- 172. Rückseite: Christus am Kreuz. Holz, 288 × 236 cm.
- 173. Mittelbild: Die Krönung Mariae. Holz, 285 × 231 cm.
- 174. Innenseiten der Flügel: Die zwölf Apostel. Holz, je 285 × 101 cm.
- 175. Zwei von den vier Darstellungen auf den Außenflügeln: Die Verkündung an Maria und Christi Geburt. Holz, je 289 × 104 cm.

176. Die Beweinung Christi. Bez. Dat. 1512. Holz, 111 × 87 cm. London, National Gallery.

177. Christus als Schmerzensmann. Bez. Dat. 1513. Holz, 76,6 × 41 cm. Freiburg i. B., Städtische Sammlungen.

178. Die Ruhe auf der Flucht. (1515.) Holz, 47 × 37 cm. Wien, Akademie der Bildenden Künste.

Tafel XII. Die Madonna mit den Papageien. Holz, 90 × 62 cm. Nürnberg, Germanisches Museum.

179. Pfalzgraf Philipp der Kriegerische (1503—1548) als Knabe. Bez. Dat. 1517. Lindenholz, 41 × 31 cm. München, Alte Pinakothek.

180. Allegorie der Musik. (1529.) Bez. Fichtenholz, 83 × 36 cm. München, Alte Pinakothek.

181. Allegorie der Eitelkeit. Holz, 48 × 32,5 cm. Wien, Kunsthistor. Museum.

182. Frauenkopf. Kreidezeichnung. Dat. 1519. 20,7 × 15,9 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Tafel XIII. Allegorische Darstellung. Bez. Dat. 151·. Handzeichnung, 27,2 × 19,7 cm. Wien, Albertina.

183. Der heilige Sebastian. Holzschnitt. Bez. Dat. 1512. 12,8 × 8,7 cm.

Matthias Grünewald

Lebensdaten fehlen fast ganz, seine Tätigkeit ist von 1503 bis 1529 nachweisbar. Um 1510 wirkte er in Isenheim, später wohl hauptsächlich in Aschaffenburg und, im Dienste des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, in Mainz. Vielleicht identisch mit dem Kurfürstlichen Hofmaler Matthias Neidhard-Gotthard.

184—190, Tafel XIV—XV. Der Isenheimer Altar. Früher in der Kirche der Antoniter-Generalpräzeptorei zu Isenheim, jetzt im Museum Unterlinden zu Kolmar i. E. Begonnen Herbst 1509, vollendet Frühjahr 1511. Plastischer Mittelschrein (s. Abb. 438, Tafel XXXVII) mit zwei beweglichen Flügelpaaren und einem äußeren feststehenden Flügelpaar, nebst einer (nicht abgebildeten) Staffel. Lindenholz. (Vgl. die schematischen Darstellungen S. 616 bis 617.)

184. Musizierende Engel.

185. Maria mit dem Kinde. — Diese beiden Darstellungen (zusammen 265 × 304 cm) bilden die Vorderseite der inneren beweglichen Flügel.

186. Die Verkündigung an Maria. Linker äußerer (beweglicher) Flügel, Innenseite, 269 × 142 cm.

187. Die Auferstehung Christi. Rechter äußerer (beweglicher) Flügel, Innenseite, 269 × 143 cm.

188. Die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste. Rückseite von Abb. 184. 265 × 141 cm.

189. Die Versuchung des heiligen Antonius. Rückseite von Abb. 185. 265 × 139 cm. — Diese beiden Darstellungen bilden also die Innenseiten der inneren beweglichen Flügel.

190. Die Heiligen Antonius und Sebastian. (Der Sebastian gilt als Selbstbildnis Grünewalds.) Linker und rechter feststehender (äußerster) Flügel, je 232 × 76 cm.

Tafel XIV/XV. Die Kreuzigung Christi. Außenseiten der Abb. 186/187. 269 × 307 cm.

191. Die Verspottung Christi. (Um 1503 bis 1504.) Tannenholz, 109 × 73 cm. München, Alte Pinakothek.

192. Der heilige Laurentius. Flügel des (verschollenen) Hellerschen Altares (vgl. Abb. 132/133). Grisaille. (um 1509—1510.) Bez. Tannenholz, 99 × 43 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

193. Die Heiligen Erasmus und Mauritius. Von Kardinal Albrecht von Brandenburg (der hier als Erasmus porträtiert ist) dem Dom zu Halle gestiftet. (Um 1525.) Tannenholz, 226 × 176 cm. München, Alte Pinakothek.

194. Die heilige Dorothea. Getuschte Kreidezeichnung, 35,8 × 25,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Tafel XVI. Kopf eines schreienden Engels. Kreidezeichnung. 27,6 × 19,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

195. Der heilige Joseph. Kreidezeichnung. 36,8 × 29,6 cm. Wien, Albertina.

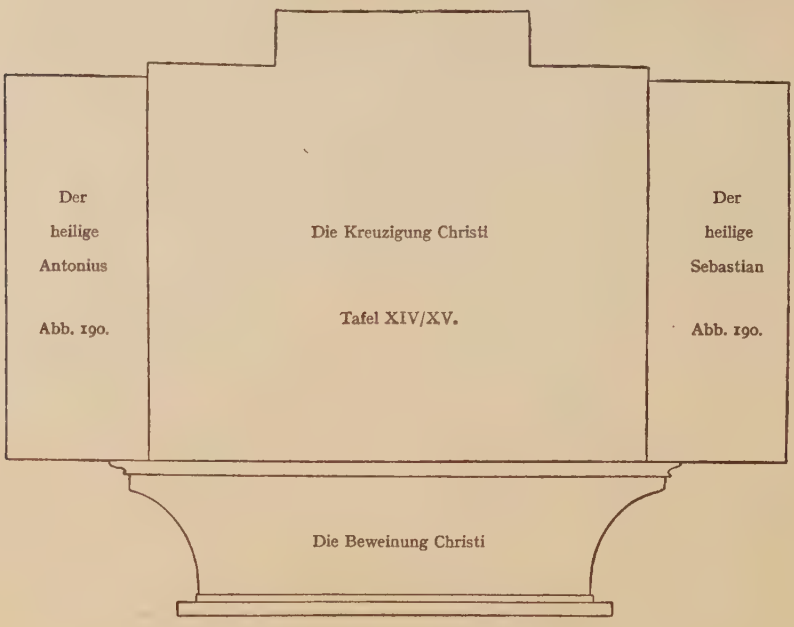
Albrecht Altdorfer

Geboren kurz vor 1480, wahrscheinlich in Regensburg, gestorben daselbst 1538. Vermutlich Schüler seines Vaters Ulrich. Als Maler, Baumeister, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt hauptsächlich in Regensburg tätig. 1511 Donaureise nach Ober- und Niederösterreich.

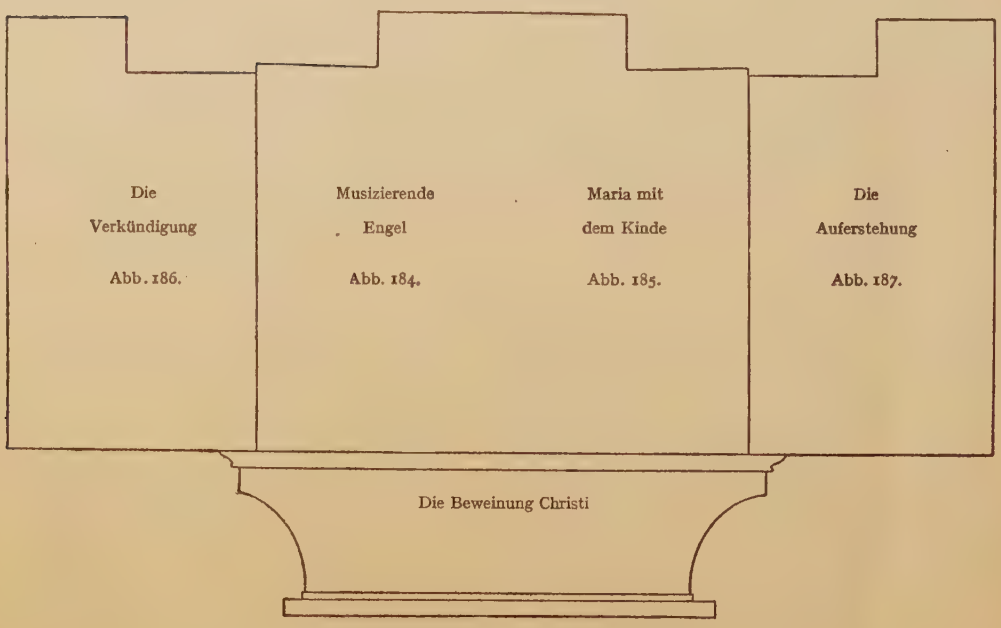
196. Der heilige Georg und der Drache. Bez. Dat. 1510. Pergament auf Holz, 28 × 22 cm. München, Alte Pinakothek.

197. Die Geburt Mariae. (Um 1520.) Fichtenholz, 140×131 cm. München, Alte Pinakothek.

198. Die Kreuztragung Christi. (Um 1516—1518.) Holz, 110×93 cm. Chorherrenstift St. Florian bei Linz.



(Grünewald) Der Isenheimer Altar: Geschlossen



(Grünewald) Der Isenheimer Altar: Bei geöffneten Flügeln

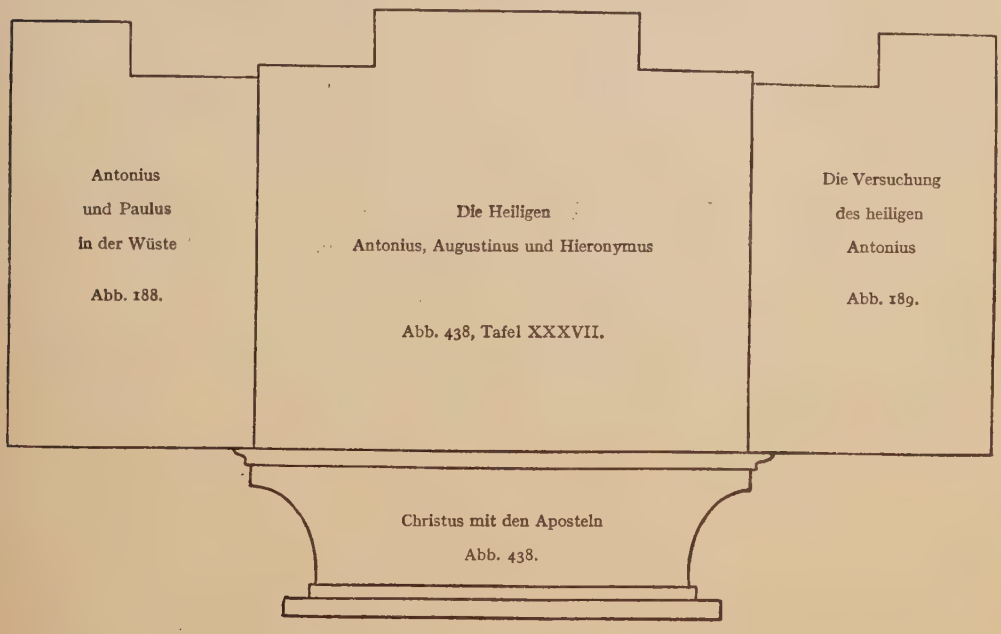
199. Die Auferstehung Christi. Dat. 1518. Holz, 84×35 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, früher im Chorherrenstift St. Florian bei Linz. —Abb. 198 und 199 gehören zusammen mit vierzehn anderen Bildern, die sämtlich erhalten sind, zu einem Flügelaltar.

200. Die Geburt Christi. (Um 1523.) Bez. Lindenholz, 44×36 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

204. Die wundertätige Quelle. Zu einer Folge von sechs Darstellungen aus der Legende des heiligen Florian gehörig. (Um 1519.) Holz, 80×65 cm. Augsburg, Sammlung Holzschuher.

205. Die heilige Familie am Brunnen. Holzschnitt. (Um 1520.) 22,8×17,4 cm.

206. Landschaft. Pinselzeichnung in Wasserfarben, 20,5×13,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



(Grünewald) Der Isenheimer Altar: Bei geöffnetem Schrein

201. Maria mit dem Kinde in der Glorie. (Um 1526.) Bez. Lindenholz, 66×43 cm. München, Alte Pinakothek.

202. Die Alexanderschlacht. (Aus einer Folge von Geschichtsbildern, die Altdorfer, Burgkmair u. a. Künstler für Herzog Wilhelm IV. von Bayern malten.) Bez. Dat. 1529. Lindenholz, 158×120 cm. München, Alte Pinakothek.

Tafel XVII. Bergige Landschaft. (Um 1532.) Bez. Papier auf Holz, 30×22 cm. München, Alte Pinakothek.

203. Allegorie, Darstellung des Sprichwortes „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe". Bez. Dat. 1531. Lindenholz, 28×40 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Wolf Huber

Geboren um 1490 in Feldkirch, gestorben 1553 in Passau. Hervorgegangen aus der älteren österreichischen Schule, nach Altdorfer der führende Meister der sogenannten Donauschule. Zuerst in Feldkirch, dann, seit etwa 1515, als bischöflicher Hofmaler in Passau tätig.

207. Der Humanist Jacob Ziegler (1470/71—1549). Holz, 58,5×44 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

208. Die Kreuzaufrichtung. Lindenholz, 154×131 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

209. Donautal. Federzeichnung. 22,2×31,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Lucas Cranach der Ältere

Geboren 1472 in Kronach (Franken), hestorben 1553 in Weimar. Angeblich Schüler seines Vaters. Als Maler, Kupferstecher und Holzschnittzeichner hauptsächlich in Wittenberg tätig, seit 1505 als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten, später als Inhaber einer großenWerkstatt, in der auch seine Söhne, Hans und Lucas der Jüngere (1515—1586) mitarbeiteten. Reisen nach Österreich und Wien (um 1502), in die Niederlande (1508), nach Augsburg und Innsbruck (1550). 1537 und 1540 bekleidete er in Wittenberg das Amt des Bürgermeisters, von 1552 bis zu seinem Tode lebte er in Weimar.

210. Der heilige Hieronymus. Dat. 1502. Holz, 55,5×41,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Tafel XVIII. Die Ruhe auf der Flucht. Bez. Dat. 1504. Holz, 69×51 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

211. Christus am Kreuz. Dat. 1503. Fichtenholz, 138×99 cm. München, Alte Pinakothek.

212—213. Bildnisse des kaiserlichen Rates Dr. Johann Cuspinianus und seiner Gattin Anna. (Um 1503.) Holz, je 59×45 cm. Winterthur, Sammlung Oscar Reinhart.

214. Die heilige Sippe. Mittelbild eines Flügelaltars. Bez. Dat. 1509. Holz, 120×99 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

215. Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen. Bez. Dat. 1516. Holz, 119×97 cm. Dessau, Gemäldegalerie.

216. Venus und Amor. (Venus bedeutet dem Knaben, um wieviel schmerzhafter die Stiche seiner Pfeile wären als die Stiche der ihn bedrängenden Bienen.) Bez. Lindenholz, 172×63 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

217. Apollo und Diana. Bez. Dat. 1530. Rotbuchenholz, 51×36 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

218. Bathseba im Bade. Bez. Dat. 1526. Rotbuchenholz. 36×24 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

219. Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige von Sachsen auf der Jagd. Unter den Jagdgästen König Ferdinand I. (nicht Kaiser Karl V.). Heute allgemein dem Lucas Cranach dem Jüngeren zugeschrieben, dem die Ausführung des Bildes angehören mag. Bez. Dat. 1544. Lärchenholz, 117×177 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

220. Bildnis eines Mannes. Pinselzeichnung in Öl, 22,3×16 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

221. Bildnis des Doktor Johannes Scheuring. Bez. Dat. 1529. Holz, 50×33 cm. Brüssel, Museum.

222. Der heilige Stephan. Bez. Dat. 1502. Holzschnitt aus dem Missale Pataviense (Wien 1503). 21,8×15,2 cm.

223. Das Urteil des Paris. Holzschnitt. Bez. Dat. 1508. 36,6×25,4 cm.

Hans Burgkmair

Geboren 1473 in Augsburg, gestorben daselbst 1531. Zuerst wohl Schüler seines Vaters Thoman, weiter ausgebildet vielleicht bei Schongauer (1488)), auch unter dem Einfluß des älteren Holbein und später unter dem der italienischen Kunstweise, die er auf Reisen, etwa nach Venedig, kennengelernt haben mag. Tätig in Augsburg, wo er 1498 in die Malerzunft aufgenommen wurde.

224. Die Basilika von St. Peter (Ausschnitt: unten St. Peter vor seiner Basilika, oben Christus am Ölberg.) Dat. 1501. Holz, das ganze Bild 253×374 cm. (Vgl. Abb. 235.) Augsburg, Gemäldegalerie.

225. Der Evangelist Johannes auf Patmos. Mittelbild eines Flügelaltars. Bez. Dat. 1518. Fichtenholz, 142×95 cm. München, Alte Pinakothek.

226. Maria mit dem Kinde. Bez. Dat. 1509. Holz, 164×100 cm. Nürnberg, Germanisches Museum.

227. Bildnis des Künstlers und seiner Frau. Bez. Dat. 10. Mai 1529. Lindenholz, 62×52 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. (Die obere Inschrift lautet: „Sollche Gestalt unser baider was. Im Spiegel aber nix dan das.")

228. Samson und Dalila. Holzschnitt. Bez. 11,7×9,3 cm (ohne Rahmen).

229. Kaiser Maximilian I. Helldunkel-Holzschnitt. Bez. Dat. 1518. 31×22,4 cm.

230. Inder-Gruppe. Holzschnitt aus dem „Triumphzug Maximilians". 37,5×37,1 cm.

231. Der junge Weißkunig in der Malerwerkstatt. Holzschnitt aus dem „Weißkunig". Bez. 21,5×19,5 cm.

Hans Weiditz

Holzschnittmeister und Illustrator, wahrscheinlich Schüler Hans Burgkmairs. Stammt wohl aus Freiburg, 1515—1522 in Augsburg, 1522—1536 in Straßburg tätig.

232. Der Kampf ums Dasein. Holzschnitt zu Petrarcas „Trostspiegel" (Deutsche Ausgabe, Augsburg 1532). Um 1520 entstanden. 21,9×15,9 cm.

233. Holzschnitt zu Ciceros Schrift „Officia" (Deutsche Ausgabe von Johann Schwartzenberg, Augsburg 1531). Um 1520 entstanden. 15,7×8,3 cm.

Leonhard Beck

Geboren um 1480 in Augsburg, gestorben daselbst 1542. Als Maler und Zeichner für den Holzschnitt in Augsburg tätig, wo er 1503 das Meisterrecht erwarb. Von Hans Holbein dem Älteren und besonders von Burgkmair beeinflußt.

234. Der heilige Georg und der Drache (der Engel links oben spätere Zutat). Fichtenholz, 134,5×116 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Bernhard Strigel

Geboren in Memmingen 1460, gestorben daselbst 1528. Wahrscheinlich Schüler des Bartholomäus Zeitblom. Tätig in Memmingen, vorübergehend auch in Augsburg, Wien und Nürnberg.

Tafel XIX. König Ludwig II. von Ungarn (1506—1526) als Kind. Lindenholz 29×22 cm. (1515.) Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hans Holbein der Ältere

Geboren zwischen 1460 und 1470 in Augsburg, gestorben 1524 wahrscheinlich in Isenheim. Ausgebildet unter dem Einfluß Schongauers und der niederländischen Schule. Seit etwa 1493 in Augsburg tätig, zweitweise auch in Ulm (1499) und Frankfurt am Main (1501), seit 1517 in Isenheim.

235. Die Basilika von St. Paul. (1508.) Mittelbild eines Triptychons; dargestellt sind Szenen aus dem Leben des Heiligen. (Das Bild gehört, ebenso wie Abb. 224, zu einer Folge von Basilika-Darstellungen, die die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters in Auftrag gaben.) Holz, 213×170 cm. Augsburg, Gemäldegalerie.

236. Maria mit dem Kinde. Holz, 42×27 cm. (Um 1510.) Früher im Stift St. Paul in Kärnten, jetzt Wien, Kunsthistorisches Museum.

237. Die Verkündigung an Maria. Außenseiten der Flügel des Sebastianaltars (vor 1508). Lindenholz, je 150×47 cm. München, Alte Pinakothek.

238. Ambrosius und Hans, die Söhne des Künstlers. Silberstiftzeichnung. Dat. 1511. 10,3×15,5 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Hans Holbein der Jüngere

Geboren in Augsburg im Winter 1497/98, gestorben in London 1543. Schüler seines Vaters, Hans Holbeins des Älteren. Seit Herbst 1515 in Basel tätig, vorübergehend (1517—1519) auch in Luzern und vermutlich in Oberitalien. Siedelte 1526 nach London über und wirkte dort, seit 1536 Hofmaler Heinrichs VIII., bis zu seinem Tode, mit Ausnahme der Jahre 1528—1531 und 1538, die er wieder in Basel zubrachte.

239. Bildnisse des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen (1482 bis 1531) und seiner Frau Dorothea Kannengießer. Das linke Bild bez. u. dat. 1516. Holz, je 38×30,6 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

240. Adam und Eva. Bez. Dat. 1517. Papier auf Holz, 30×35,7 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

241. Der Leichnam Christi im Grabe. Bez. Dat. 1521. Holz, 30,7×200 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

242. Bildnis des Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach. Bez. Dat. 14. Oktober 1519. Holz, 27,8×27,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

243. Bildnis des Erasmus von Rotterdam (1467—1536). Holz, 42×32 cm. Paris, Louvre.

244. Die Familie des Künstlers: Holbeins Frau Elsbeth († 1549) und zwei ihrer Kinder. Dat. 152(8). Papier auf Holz, 79,5×65,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

245. Madonna mit Stiftern. (Die sog. „Madonna des Bürgermeisters Meyer". Um 1525.) Holz, 144×101 cm. Darmstadt, Schloß.

246. Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze. Dat. 1532. Eichenholz, 96×84 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel XX. Bildnis des Kaufmanns Dederich Born. Dat. 1533. Holz, 59×44 cm. Schloß Windsor.

247. „Noli me tangere!" Eichenholz, 76,7×95,2 cm. Schloß Hampton Court, Gemäldegalerie.

248. „Die beiden Gesandten" (Jean de Dinteville und George de Selve?) Bez. Dat. 1533. Eichenholz, 206×209 cm. London, National Gallery.

249. Bildnis des königlichen Falkners Robert Cheseman. Dat. 1533. Holz, 59×67,5 cm. Haag, Mauritshuis.

250. Bildnis des Thomas Howard, Herzogs von Norfolk. Holz, 76,2×55,9 cm. Schloß Windsor.

251. Bildnis der Königin Jane Seymour, der dritten Gemahlin Heinrichs VIII. (1536.) Eichenholz, 65,5×47,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

252. Bildnis eines jungen Mannes. Dat. 1541. Eichenholz, 47×35 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Tafel XXI. Bildnis des Sir George of Cornwall. Holz, 31×24,5 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

253. Bildnis der Christine von Dänemark, Herzogin von Mailand. (Am 12. März 1538 in Brüssel gemalt.) Eichenholz, 177×81 cm. London, National Gallery.

254. Apollo und die Musen auf dem Parnaß. Entwurf einer Festdekoration zum Einzug der Königin Anna Boleyn (1533). Federzeichnung in Schwarz, getuscht und leicht aquarelliert, 41,9×38,3 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

255. Die Fassade des „Hauses zum Tanz" in Basel. Federzeichnung, aquarelliert, 57,1×33,9 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

256. Bildnis eines jungen Mannes. Farbige Kreidezeichnung. 40,1×36,6 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Tafel XXII. Bildnis des Thomas Wyatt. Farbige Kreidezeichnung. 37×27 cm. Schloß Windsor.

257. John More und Cecily Heron, die Kinder des Sir Thomas More (1528). Farbige Kreidezeichnungen, je 38×28 cm. Schloß Windsor.

258. Der Engel zeigt Johannes das himmlische Jerusalem. Holzschnitt zur Apokalypse. 12,4×7,7 cm.

259. Der Kaiser. — Der Kardinal. — Der Ackersmann. — Das „Altweyb". — Vier Holzschnitte aus dem Totentanz, gezeichnet 1524/25, in Holz geschnitten von Hans Lützelburger, erschienen 1538. Originalgröße.

Christoph Amberger

Geboren zwischen 1500 und 1510 (Geburtsort unbekannt), gestorben zu Augsburg 1561 oder 1562. Von Burgkmair beeinflußt. Seit 1530 in Augsburg tätig, vornehmlich als Bildnismaler.

260. Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster (1489—1552). Lindenholz, 54×42 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Niklaus Manuel genannt Deutsch

Geboren um 1484 in Bern, gestorben daselbst 1530. Beeinflußt besonders von Hans Fries. Als Maler, Zeichner, Dichter und Politiker meist in Bern tätig. 1522

nahm er an einem Feldzug nach Oberitalien teil.

261. Die Enthauptung Johannis des Täufers. Bez. Holz, 33×25 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Tobias Stimmer

Geboren 1539 in Schaffhausen, gestorben 1584 in Straßburg. Wahrscheinlich Schüler des Hans Asper in Zürich. Nach einer Italienreise als Maler und Zeichner für den Holzschnitt in Schaffhausen und — seit 1570 — in Straßburg tätig.

262. Bildnisse des Bannerherrn Jakob Schwytzer von Zürich und seiner Gattin Elsbeth Lochmann. Bez. Dat. 1564. Holz, je 191×77 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Urs Graf

Geboren in Solothurn um 1485, gestorben in Basel 1529. Als Zeichner, Maler, Glasmaler, Kupferstecher und Goldschmied in Straßburg, Zürich, Solothurn und — seit 1512 — in Basel tätig. Er hat mehrmals an Söldnerzügen nach Italien teilgenommen.

Tafel XXIII. Kriegerische Beratung. Federzeichnung. Bez. Dat. 1515. 28,6×21,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Meister des Bartholomäus-Altars

So genannt nach dem Flügelaltar der Münchener Pinakothek. Von etwa 1490 bis nach 1500 in Köln tätig.

263. Die Abnahme Christi vom Kreuz. Mittelbild eines Triptychons. Holz. 220×214 cm. Paris, Louvre.

Geertgen tot Sint Jans

Stammt aus Leiden. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt, seine Schaffenszeit ist etwa zwischen 1465 und 1495 anzusetzen. Schüler des Aelbert van Ouwater, tätig in Haarlem, wo er im Alter von 28 Jahren gestorben sein soll.

264. Die heilige Sippe. Holz, 137×105 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

265. Die Auferweckung des Lazarus. Holz, 127×97 cm. Paris, Louvre.

266. Die Schicksale der Gebeine des heiligen Johannes. Eichenholz, 172×139 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

267. Die Beweinung Christi. (Rückseite von Abb. 266.) Eichenholz, 175×139 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

268. Die Geburt Christi. Holz, 32×26 cm. London, National Gallery.

Tafel XXIV. Johannes der Täufer. Eichenholz, 42×28 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Hieronymus Bosch

Eigentlich Hieronymus van Aeken, Geboren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in s'Hertogenbosch, dort seit 1488 nachweisbar und 1516 gestorben. Von der Haarlemer Schule beeinflußt.

269. Der Evangelist Johannes auf Patmos. Bez. Holz, 40×26,5 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

270. Die Kreuztragung Christi. Altarflügel, Eichenholz, 57×32 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

271. Die Anbetung der Könige. Holz, 133×71 cm. Madrid, Prado.

272. Die Verspottung Christi. Holz, 165×195 cm. Kloster Escorial.

273. Der verlorene Sohn. Holz, Durchm. 63 cm. Rotterdam, Museum Bojmans.

274. Der Garten der Lüste. Mittelbild eines Triptychons. Holz, 220×195 cm. Escorial.

275. Der Heuwagen. Mittelbild eines Triptychons. Holz, 162×105 cm. Escorial.

Meister der Virgo inter Virgines

Genannt nach der „Maria mit heiligen Jungfrauen" im Museum zu Amsterdam. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Holland tätig.

276. Die Anbetung der Könige. Holz, 65×50 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Jacob Cornelisz van Amsterdam

Geboren in Oostszanen vor 1470, gestorben in Amsterdam 1533. Etwa seit 1500

als Maler und Holzschnittzeichner in Amsterdam tätig, wo er um 1512 der Lehrer des Jan van Scorel war.

277. Maria mit dem Kinde. Mittelbild eines Flügelaltars. Eichenholz, 42 × 32 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Gerard David

Geboren um 1450—1460 in Oudewater, gestorben 1523 in Brügge. Vielleicht Schüler des Geertgen tot Sint Jans, weiter ausgebildet unter dem Einfluß Hans Memlings. Seit 1483 in Brügge tätig, vorübergehend (1515) auch in Antwerpen.

278. Das Urteil des Kambyses. Dat. 1498. Holz, 182 × 159 cm. Brügge, Städtisches Museum.
279. Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen. (1509.) Holz, 120 × 213 cm. Rouen, Museum.
280. Der Domherr Bernardino Salviati und die Heiligen Martin, Bernardin und Donatian. Holz, 102 × 93 cm. London, National Gallery.
281. Die Taufe Christi. (Um 1502/03.) Holz, 132 × 98 cm. Brügge, Städtisches Museum.
282. Stifterbildnisse. Flügelbilder des Michael-Altars. Eichenholz, je 66 × 22,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Jan Mostaert

Geboren um 1475 in Haarlem, gestorben daselbst um 1555, meist in Haarlem tätig. War in seiner Jugend Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich.

283. Bildnis eines Mannes. Holz, 88 × 55 cm. Brüssel, Museum.

Quinten Metsys

Auch Quentin Matsys oder Massys geschrieben. Geboren um 1466 in Löwen, gestorben 1530 in Antwerpen. Seit 1491 Meister der Antwerpener Gilde.

284—285. Der Beweinungsaltar. (1509 bis 1511.) Linker Flügel: Salome mit dem Haupte Johannis des Täufers vor Herodes. Rechter Flügel: Das Martyrium Johannis des Evangelisten. Mittelbild: Die Beweinung Christi. Holz, Mittelbild 260 × 270 cm, Flügel je 260 × 117 cm. Antwerpen, Museum.

286—287. Der Annenaltar. Bez. Dat. 1509. Linker Flügel: Die Verkündigung an Joachim. Rechter Flügel: Der Tod der heiligen Anna. Mittelbild: Die heilige Sippe. Holz, Mittelbild 225 × 219 cm, Flügel je 222 × 92 cm. Brüssel, Museum.

288. Christus am Kreuz. Eichenholz, 90 × 57 cm. London, National Gallery.
289. Maria mit dem Kinde. Eichenholz, 135 × 90 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
290. Maria mit dem Kinde. Bez. Dat. 1529. Holz, 68 × 51 cm. Paris. Louvre.
291. Bildnis eines Geistlichen. (Stephan, Bischof von Winchester und Kanzler von England). Holz, 74 × 60 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.
292. Der Goldwäger und seine Frau. Bez. Dat. 1514. Holz, 71 × 68 cm. Paris, Louvre.
293. Bildnisstudie. Bez. Dat. 1513. Papier auf Leinwand (früher Papier auf Holz), 48 × 37 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.

Joachim de Patinier

Geboren in Dinant um 1480, gestorben in Antwerpen 1524. Seit 1515 nachweislich in Antwerpen tätig. Ausgebildet unter dem Einfluß des Hieronymus Bosch, später des Gerard David und des Quinten Metsys.

294. Landschaft mit der Versuchung des heiligen Antonius. (Die Figuren sind von Quinten Metsys gemalt.) Eichenholz, 155 × 173 cm. Madrid, Prado.
295. Landschaft mit dem heiligen Christophorus. Holz. Kloster Escorial.

Meister der Münchener Anbetung

Antwerpener Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, früher fälschlich mit Herri met de Bles identifiziert, neuer-

dings als selbständiger Künstler erkannt und nach seiner „Anbetung der Könige" in der Münchener Pinakothek benannt oder auch als „Pseudo-Bles" bezeichnet.

296. Die Enthauptung Johannis des Täufers. Holz, 48×35 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Jan de Cock

Eigentlich Jan Wellens. Von 1506 bis zu seinem Tode (1526?) in Antwerpen tätig. (Vielleicht identisch mit einem Jan van Leyen, der 1503 Meister wurde, und in diesem Falle offenbar aus Leiden stammend.) 1520 Dekan der Gilde. Vater des Landschaftsmalers Matthijs und des Verlegers Hieronymus Cock.

297. Die Beweinung Christi. Eichenholz, 45×35 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Dirck Vellert

War 1511 Freimeister, 1518 und 1526 Dekan der Antwerpener Lukasgilde. Seine datierten Arbeiten reichen bis 1544.

298. Davids Flucht aus dem Fenster. Federzeichnung. Entwurf zu einer Glasscheibe. Bez. Dat. 1523. Durchmesser 28,4 cm. Wien, Albertina.

299. Der heilige Lukas, die Madonna anbetend. Kupferstich. Bez. Dat. 3. Oktober 1524. 17,2×12,2 cm.

Joos van Cleve

Ein Künstler, der früher nach zweien seiner Hauptwerke (in München und Köln) als „Meister des Todes Mariae" bezeichnet wurde, heute aber durch eine wohlbegründete Vermutung mit dem von 1511 bis zu seinem Tode (1540) in Antwerpen nachweisbaren Joos van der Beke, genannt van Cleve identifiziert wird. Beeinflußt von Jan Joest van Haarlem und Quinten Metsys. Tätig in Antwerpen, vorübergehend auch in Paris und London.

300. Der Tod Mariae. Mittelbild eines Flügelaltars. (Um 1520.) Eichenholz, 132×154 cm. München, Alte Pinakothek.

301. Die heilige Familie, auf den Flügeln die Heiligen Georg und Katharina mit den Stiftern. Eichenholz, Mittelbild 94,5×70 cm, Flügelbilder 94,5×30 bzw. 27 cm. (Um 1520.) Wien, Kunsthistorisches Museum.

302. Die Verkündigung an Maria. Holz, 83×79 cm. Früher Paris, Sammlung Jules Porgès.

Tafel XXV. Bildnis der Königin Eleonore von Frankreich, der Schwester Karls V. und Gemahlin Franz' I. (Um 1530.) Holz, 35,5×29,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

303. Bildnis eines Mannes. (1526.) Holz, 41×31 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

Bartholomäus Bruyn

Geboren 1493 in Wesel, gestorben um 1555 in Köln. Wahrscheinlich Schüler des Jan Joest van Haarlem, weiter beeinflußt von Joos van Cleve. Tätig in Köln, wo er seit 1515 nachweisbar ist und 1549 und 1552 Mitglied des Rates war.

304. Bildnis des Johannes Ryht, Bürgermeisters von Köln († 1533). Dat. 1525. Eichenholz, 61×45 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Meister der weiblichen Halbfiguren

So genannt nach einer Anzahl von Frauenbildnissen. Ausgebildet unter dem Einfluß des Quinten Metsys und des Joos van Cleve. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich in Antwerpen oder Mecheln tätig.

305. Musizierende Frauen. Eichenholz, ca. 36×25 cm. Wien, Harrachsche Gemäldegalerie.

Jan Gossaert, genannt Mabuse

Geboren zu Maubeuge (Mabuse) im Hennegau um 1478, gestorben 1533. Tätig seit 1503 in Antwerpen, dann nach einer Italienreise (1508—1509) in Middelburg und Utrecht (1517—1524), wo Jan van Scorel sein Schüler war, im Dienste Philipps und Adolphs von Burgund, und des habsburgischen Hofes in Mecheln.

306. Die Anbetung der Könige. (Vor

1505.) Bez. Eichenholz, 178×162 cm. London, National Gallery.

307. Maria mit dem Kinde und Engeln. Mittelbild des sog. Malvagna-Triptychons. (Nach 1511.) Holz, 33×23,5 cm. Palermo, Museum.

308. Der heilige Lukas, die Madonna zeichnend. (1515.) Holz, 230×205 cm. Prag, Rudolphinum.

309. Herkules und Omphale. Dat. 1517. Holz, 35×26 cm. Richmond, Sammlung Herbert Cook.

310. Bildnis eines Ritters vom Goldenen Vließe. Holz, 53×44 cm. London, Privatbesitz.

Tafel XXVI. Mädchenbildnis. (Jacqueline von Bourgogne?) Holz, 37×28 cm. London, National Gallery.

311. Bildnis des Erzbischofs Jan Carondelet. Holz, 42×34 cm. Wien, Sammlung Rudolf Ritter von Gutmann.

Bernaert van Orley

Geboren zwischen 1492 und 1495 in Brüssel, gestorben daselbst 1542. Schüler seines Vaters Valentyn, in Italien weiter ausgebildet, zumal unter dem Einfluß Raffaels. Seit 1518 Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich in Brüssel.

312. Bildnis Kaiser Karls V. Holz, 72×51,5 cm. Budapest, Museum.

313. Die Beweinung Christi. Holz, 85×107 cm. Brüssel, Museum.

Cornelis Engebrechtsz

Geboren 1468 in Leiden, gestorben daselbst 1533. Tätig in Leiden, Lehrer des Lukas van Leyden.

314. Die Versuchung des heiligen Antonius. Eichenholz, Durchm. 24,5 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

Lucas van Leyden

Geboren 1494 in Leiden, gestorben daselbst 1533. Schüler seines Vaters Huig Jacobsz, später des Cornelis Engebrechtsz, 1521—1522 in Antwerpen nachweisbar, sonst in Leiden tätig.

315. Bildnis eines Mannes. Leinwand, 48×40 cm. London, National Gallery.

316. Maria mit dem Kinde. Eichenholz, 74×44 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

317. Das Jüngste Gericht. Mittelbild eines Flügelaltars. (1526.) Holz, 189×146 cm. Leiden, Museum.

318. Die Kartenspieler. Holz, 36×45 cm. Wilton House, Sammlung des Earl of Pembroke.

319. Das Milchmädchen. Kupferstich. Bez. Dat. 1510. 11,7×15,8 cm.

320. Die Versuchung Christi. Kupferstich. Bez. Dat. 1518. 17,6×13,3 cm.

321. Die Erschaffung der Eva. Kupferstich. Bez. Dat. 1529. 16,4×11,7 cm.

322. Abraham führt Isaak zur Opferung. Holzschnitt. 28,4×21,5 cm.

Peter Coecke van Aelst

Geboren 1502 in Aelst, gestorben 1550 in Brüssel. 1517—1521 Schüler des Barend van Orley. Nach einer Italienreise zuerst kurze Zeit in Aelst und Brüssel, dann seit 1527 in Antwerpen tätig. 1533 machte er eine Reise nach Konstantinopel. Baumeister, Maler, Kunstgewerbler und Theoretiker, Übersetzer der Schriften Vitruvs und Serlios.

323. Der Triumph des Arztes Jacobus Castricus. Holzschnitt. (Um 1530.) 25,4×21,5 cm.

Jan van Scorel

Geboren 1495 in Schoorel bei Alkmaar, gestorben 1562 in Utrecht. Schüler des Cornelis Willemsz in Haarlem (1509 bis 1512), des Jacob Cornelisz in Amsterdam und des Mabuse in Utrecht (1517—1519). Lange Reisen führten ihn durch Deutschland (Köln, Speier, Straßburg, Nürnberg), die Schweiz (Basel) und Kärnten (Ober-Vellach) nach Venedig, von wo er nach Jerusalem zog. Zurückgekehrt, hielt er sich längere Zeit in Rom am Hofe Hadrians VI. auf, nach dessen Tode (1523) er durch Frankreich wieder nach den Niederlanden zog. Später hauptsächlich in Utrecht, vorübergehend auch in Haarlem, Gent und Delft tätig.

324. Die heilige Sippe. Mittelbild des Flügelaltars in der Kirche zu Ober-Vellach (Kärnten). Bez. Dat. 1520. Holz, 142×144,5 cm.

325. Christi Darstellung im Tempel. Eichenholz, 114×85 cm. (Um 1540.) Wien, Kunsthistorisches Museum.

326. Landschaft mit der Predigt des heiligen Johannes. Holz, 110×152 cm. Haag, Sammlung C. Th. F. Thurkow.

Tafel XXVII. Maria Magdalena. Eichenholz, 67×76,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

327. Familienbildnis. (Um 1530.) Holz, 118×140 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

328. Bildnis des Wiedertäufers David Joris (1500—1556). Holz, 88×68 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Pieter Aertsen

Genannt „de lange Pier". Geboren 1508 wahrscheinlich in Amsterdam, gestorben daselbst 1575. Schüler des Allaert Claeszen. Von 1535 bis etwa 1555 in Antwerpen, dann in Amsterdam tätig.

329. Die Köchin. Holz, 160×78 cm. Brüssel, Museum.

330. Auf dem Markt. Eichenholz, 91×112 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Jan Sanders van Hemessen

Geboren in Hemixen bei Antwerpen um 1500, gestorben in Haarlem nach 1575. Schüler des Hendrik van Cleve in Antwerpen, wurde 1524 Meister, 1548 Dekan der Antwerpener Malergilde. Siedelte 1551 nach Haarlem über, war aber auch später noch eine Zeitlang (um 1554—1555) in Antwerpen tätig.

331. Der verlorene Sohn. Bez. Dat. 1538(?). Holz, 137×195 cm. Brüssel, Museum.

Peter Bruegel der Ältere

Genannt „Bauernbruegel". Geboren in Brueghel bei Breda um 1525, gestorben am 5. September 1569 in Brüssel. Schüler des Peter Coecke van Aelst in Antwerpen, beeinflußt durch die Kunst Hieronymus Boschs. Tätig — abgesehen von Reisen in Frankreich und Italien — hauptsächlich in Antwerpen, wo er seit 1551 nachzuweisen ist, später, seit 1563, in Brüssel.

332. Kinderspiele. Bez. Dat. 1560. Eichenholz, 118×161 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

333. Der Engelsturz. Bez. Dat. 1562. Holz, 115×161 cm. Brüssel, Museum.

334. Der Turmbau zu Babel. Bez. Dat. 1563. Eichenholz, 114×155 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

335. Christi Kreuztragung. Bez. Dat. 1564. Eichenholz, 124×170 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

336. Die Treulosigkeit der Welt. Bez. Dat. 1565. Tempera auf Leinwand, 86×85 cm. Neapel, Nationalmuseum.

Tafel XXVIII. Die Anbetung der Könige. Bez. Dat. 1564. Holz, 108×83 cm. London, National Gallery.

337. Der Triumph des Todes. (Um 1564.) Eichenholz, 117×162 cm. Madrid, Prado.

338. Die Jäger im Schnee (Februar?). Bez. Dat. 1565. Eichenholz, 117×162 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

339. Der düstere Tag (März?). Bez. Dat. 1565. Eichenholz, 118×163 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

340. Die Heuernte (Juni). (Um 1565.) Holz, 114×158 cm. Raudnitz (Böhmen), Schloß Lobkowitz.

341. Die Kornernte (Juli). Bez. Dat. 1565. Holz, 116×158 cm. New York, Metropolitan Museum.

342. Die Heimkehr der Rinder (November). Bez. Dat. 1565. Eichenholz, 117×159 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. (Abb. 338—342 gehören zu einer Folge von Monatsdarstellungen, von der jedoch nur diese fünf Bilder bekannt sind.)

343. Meerlandschaft. Eichenholz, 70,5×97 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

344. Die Volkszählung in Bethlehem. Bez. Dat. 1566. Holz, 113×163 cm. Brüssel, Museum.

345. Die Bekehrung des heiligen Paulus. Bez. Dat. 1567. Eichenholz, 108×

156 cm. Wien. Kunsthistorisches Museum.

346. Die Krüppel. Bez. Dat. 1568. Eichenholz, 18×21 cm. Paris, Louvre.

347. Das Gleichnis von den Blinden. Bez. Dat. 1568. Tempera auf Leinwand, 86×154 cm. Neapel, Nationalmuseum.

348. Bauerntanz. Bez. Eichenholz, 114×164 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Tafel XXIX. Bauernhochzeit. Eichenholz, 114×163 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

349. Der Sturz des Ikarus. Leinwand, 75×110 cm. Brüssel, Museum.

350. Kaninchenjagd. Bruegels einzige Radierung. Bez. Dat. 1566. 22,2×22,9 cm.

351. Alpenlandschaft. Federzeichnung. Dat. 1553. 23,6×34,3 cm. Paris, Louvre.

352. Hochplateau. Federzeichnung. (Um 1555/56.) 28,4×42,3 cm. Haag, Museum Bredius.

353. Sonnenaufgang im Tal. Federzeichnung. Bez. Dat. 1561. 14,3×18,5 cm. Paris, Louvre.

354. Dorflandschaft. Federzeichnung. Bez. Dat. 1560. 14,3×19 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

Tafel XXX. Sommer. Federvorzeichnung zu einem Kupferstich. Bez. Dat. 1568. 22×28,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.

355. „Spes." Federvorzeichnung zu einem Kupferstich. Bez. Dat. 1559. 22,4×29,5 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

356. Das Bauernweib. Federzeichnung. (Um 1560.) 16×10,2 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

357. Der Roßhändler. Federzeichnung. (Um 1567.) 19,5×14,6 cm. Frankfurt a.M., Staedelsches Kunstinstitut.

358. Zwei Bergleute. Federzeichnung. (Um 1565.) 13,5×13,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

359. Das Gespann. Federzeichnung. (Um 1562.) 16,4×18,4 cm. Wien, Albertina.

360. Der Hirt. Federzeichnung. (Um 1559/60.) 24,6×14,8 cm. Dresden, Kupferstichkabinett.

Frans Floris

Eigentlich Frans de Vriendt. Geboren 1516 in Antwerpen, gestorben daselbst 1570. Schüler des Lambert Lombard in Lüttich. Seit 1540 — abgesehen von einer Italienreise (wohl Anfang der 40er Jahre) — als Maler, Radierer und Holzschnittzeichner in Antwerpen tätig.

361. Der Engelsturz. Bez. Dat. 1554. Holz, 308×220 cm. Antwerpen, Museum.

362. Der Falkenjäger. Bez. Dat. 1558. Eichenholz, 110×82 cm. Braunschweig, Museum.

363. Die Frau des Falkenjägers. Bez. Dat. 1558. Holz, 107×83 cm. Caen, Museum.

364. Das Mahl der Meergötter. Bez. Dat. 1561. Holz, 126×226 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

Abraham Bloemaert

Geboren in Gorkum 1564, gestorben in Utrecht 1651. Zuerst Schüler seines Vaters, des Bildhauers Cornelis Bloemaert, weitergebildet in Utrecht und (1580 bis 1583) Paris. Seit 1591 in Amsterdam und hauptsächlich in Utrecht tätig.

365. Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holofernes. Bez. Dat. 1593. Holz, 34,5×44,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Marten de Vos

Geboren um 1532 in Antwerpen, gestorben daselbst 1603. Schüler seines Vaters Peter, dann des Frans Floris und eine Zeitlang auch des Tintoretto in Venedig. Nach längerem Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) in Antwerpen tätig, wo er 1558 Meister, 1572 Dekan der Gilde wurde.

366. Christus am See Tiberias. Bez. Dat. 1589. Holz, 210×174 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Bartholomäus Spranger

Geboren in Antwerpen 1546, gestorben in Prag 1611. Schüler des Jan Mandyn

und des Cornelis van Dalem, ausgebildet unter dem Einfluß der italienischen Manieristen, besonders Parmigianinos, dessen Werke er in Parma kennenlernte. Nach Reisen in Frankreich (1565) und Italien (1566—1575), wo er als Gehilfe des Bernardino Gatti („il Sojaro") in Parma und Rom arbeitete, hauptsächlich in Wien und Prag tätig, seit 1584 als Kammermaler Rudolfs II.

367. Der Sieg der Weisheit (dargestellt durch Pallas Athene) über die Unwissenheit. Leinwand, 163×117 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Cornelis Cornelisz van Haarlem

Geboren in Haarlem 1562, gestorben daselbst 1638. Zuerst Schüler des Pieter Pietersz, dann, nach einem Aufenthalt in Rouen (1579), des Gillis Coignet (1535 bis 1599) in Antwerpen. Seit 1583 in Haarlem tätig, wo er eine Malerschule gründete.

368. Die Sintflut. Bez. Dat. 1592. Eichenholz, 74×92 cm. Braunschweig. Museum.

Josef Heinz

Geboren 1564 in Basel, gestorben 1609 in Prag. 1584 Schüler des Hans von Aachen in Rom, seit 1591 als Kammermaler Kaiser Rudolfs II. in Prag tätig, in dessen Auftrag er Reisen nach Italien (1593), Graz, Innsbruck und Augsburg (1604 und 1607) unternahm.

369. Diana und Aktaeon. Bez. Kupfer, 40×49 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Antonis Mor

Auch Antonis Moro und, nach seinem Gute, van Dashorst genannt. Geboren in Utrecht um 1512, gestorben in Antwerpen zwischen 1576 und 1578. Schüler des Jan van Scorel, weiter ausgebildet durch das Studium italienischer Porträtmalerei. Zuerst in Utrecht tätig, seit 1547 in Antwerpen, zeitweilig in Rom und an den Höfen von Madrid (als Hofmaler Philipps II.), Lissabon, London und Brüssel.

370. Selbstbildnis. Bez. Dat. 1552. Florenz, Uffizien.

371. Der Zwerg des Kardinals Granvella. Holz, 127×93 cm. Paris, Louvre.

372. Bildnis eines Malteserritters. Leinwand, 120×97 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

373. Bildnis der Königin Elisabeth von Valois. 110×92 cm. Früher London, Sammlung Bischoffsheim.

Dirck Barendsz

Geboren 1534 in Amsterdam, gestorben daselbst 1592. Schüler seines Vaters Barend Dircksz, weitergebildet auf einer Italienreise, die ihn 1555 nach Venedig in Tizians Werkstatt führte. Auf dem Wege über Frankreich kehrte er 1562 nach Amsterdam zurück, wo er bis an sein Lebensende tätig war.

374. Schützenstück. Dat. 1562. Eichenholz, 143×183 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

Cornelis Ketel

Geboren 1548 in Gouda, gestorben 1616 in Amsterdam. Schüler seines Onkels, des Glasmalers Cornelis Jakobsz, dann (1565) des Antonis Blocklandt von Montfoort in Delft. Nach einer Reise, die ihn nach Paris und Fontainebleau führte, 1567—1573 in Gouda, darauf bis 1581 in London, seitdem in Amsterdam tätig.

375. Die Korporalschaft des Kapitäns Rosecrans und des Leutnants Pauw. (Ausschnitt.) Bez. Dat. 1588. Leinwand, das ganze Bild 208×410 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

Gillis van Coninxloo

Geboren 1544, vermutlich in Antwerpen, gestorben in Amsterdam 1607. Schüler des Lenaert Croes und des Gillis Mostaert. Nach einer Reise in Frankreich war er von 1570 bis 1585 in Antwerpen, dann, nach einem Aufenthalt in Seeland, seit etwa 1587 in Frankenthal, schließlich seit 1595 in Amsterdam tätig.

376. Waldinneres. Bez. Dat. 1598. Holz, 44×63 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

Jan Bruegel der Ältere

Genannt „Samtbruegel". Geboren 1568 in Brüssel, gestorben 1625 in Antwerpen. Sohn Peter Bruegels d. Ä. Schüler Peter Goetkinds, ausgebildet auch durch das Studium der nachgelassenen Werke seines Vaters und unter dem Einfluß Gillis van Coninxloos. Abgesehen von einem längeren Aufenthalt in Italien und späteren Reisen in Deutschland meist in Antwerpen tätig, wo er 1597 Meister wurde. Hofmaler des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella, Freund und verschiedentlich auch Mitarbeiter Rubens'.

377. Landschaft mit Bauernfuhrwerk. Bez. Dat. 1603. Kupfer, 18,5×25,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Lucas van Valckenborch

Geboren in Mecheln um 1540, gestorben in Nürnberg nach 1622. Tätig zuerst in Mecheln, später in Deutschland (Aachen, Frankfurt a. M., Nürnberg), längere Zeit auch am Hofe des Erzherzogs (späteren Kaisers) Matthias in Linz.

378. Dorf im Schnee. Bez. Dat. 1586. Leinwand, 117×198 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Adam Elsheimer

Geboren 1578 in Frankfurt a. M., gestorben 1610 in Rom. Bis etwa 1598 Schüler Philipp Uffenbachs in Frankfurt, reiste dann nach München und Venedig, wo er eine Zeitlang bei Johann Rottenhammer arbeitete. Seit etwa 1600 als Maler und Radierer in Rom tätig.

Tafel XXXI. Der heilige Christophorus. Kupfer, 21×27,8 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Paul Bril

Geboren in Antwerpen 1554, gestorben in Rom 1626. Schüler des Damiaen Wortelmans in Antwerpen, dann, nach einem kurzen Aufenthalt in Lyon, seines Bruders Mattheus (1550—1583) in Rom. Von Elsheimer beeinflußt; tätig in Rom.

379. Landschaft mit Merkur und Argus. Leinwand, 68×88 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Meister des heiligen Ägydius

Ein sicherlich rein französischer Künstler, der in Süd- und Mittelfrankreich gearbeitet haben muß.

380. Die Messe des heiligen Ägydius. Holz, 61×45 cm. London, Sammlung Lady Seaforth.

Meister von Moulins

So genannt nach dem Flügelaltar der Kathedrale von Moulins. Wahrscheinlich identisch mit Jean Perréal (genannt Jean de Paris), dem „Hofkünstler" Karls VIII. und Ludwigs XII., der aus Paris stammte, aber in Lyon tätig war, wo er zuletzt 1529 erwähnt wird.

381. Der heilige Viktor, einen Stifter empfehlend. Holz, 52×41 cm. Glasgow, Museum.

382. Maria mit dem Kinde. Holz, 38,5×29,5 cm. Brüssel, Museum.

383. Der Dauphin Karl Roland. Dat. 1494. Holz, 37×32 cm. Paris, Sammlung Bestegni.

Jean Clouet

Genannt Jannet. Stammt wahrscheinlich aus den Niederlanden, gestorben in Paris 1540. Unter dem Einfluß der niederländischen Malerei ausgebildet. Seit 1516 als Hofmaler Franz' I. in Tours tätig, seit 1529 in Paris nachweisbar.

384. Der Dauphin Franz, Sohn König Franz' I. (Um 1525.) Holz, 16×13 cm. Antwerpen, Museum.

385. Guillaume Gouffier, Sieur de Bonivet. Farbige Kreidezeichnung. Chantilly, Musée Condé.

François Clouet

Geboren in Tours vor 1522, gestorben in Paris 1572. Sohn und Schüler Jean Clouets und wie dieser „Jannet" genannt. Tätig in Paris, nach dem Tode seines Vaters (1540) als Hofmaler Franz' I., Franz' II. und Karls IX.

386. Königin Elisabeth von Österreich, die Gemahlin Karls IX. von Frankreich. (1571.) Holz, 36×27 cm. Paris, Louvre.

Tafel XXXII. König Karl IX. von Frankreich (1551—1574, regierte seit 1560) als Knabe. Dat. 1561. Eichenholz, 25 × 21 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

387. Maria Stuart. Farbige Kreidezeichnung. Dat. 1558. 24,6 × 16,5 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.

Corneille de Lyon

Eigentlich Corneille de la Haye. Geboren im Haag. Tätig in Lyon 1534—1574. 1540 „peintre du Dauphin", 1547 in Lyon naturalisiert, unter Heinrich II. (1547—1559) u. Karl IX. (1560—1574) „peintre du roi".

388. Bildnis eines Mannes. Dat. 1535. Eichenholz, 23 × 18 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Veit Stoss

Geboren um 1447, wahrscheinlich in Nürnberg, gestorben daselbst 1533. Von 1477 bis 1496 in Krakau, seitdem wieder in Nürnberg tätig, mit Ausnahme des Jahres 1504, das er, aus seiner Heimatstadt verbannt, in Münnerstadt zubrachte.

391. Die Geburt Christi. Bez. Dat. 1523. Holzgeschnitzter Altarschrein, ca. 350×250 cm. Ursprünglich in der Karmeliterkirche zu Nürnberg, jetzt in der Liebfrauenkirche zu Bamberg.

392—394. Der Marienaltar in der Marienkirche zu Krakau. 1489. Mittelschrein mit einem beweglichen und einem festen Flügelpaar nebst Predella und Bekrönung. Der Schrein mißt etwa 7×5,35 m, die Predella ist 1,90 m, der krönende Baldachin über 4 m hoch. Im Mittelschrein ist Tod und Himmelfahrt Mariae, darüber die Krönung Mariae (mit den Heiligen Stanislaus und Albert), in der Predella die Wurzel Jesse dargestellt. Die Flügel zeigen achtzehn Reliefs mit Szenen aus der Passion Christi und aus dem Marienleben.

392. Ansicht bei geschlossenen Flügeln.

393. Ansicht bei geöffneten Flügeln.

394. Kopf des Apostels Johannes aus der Gruppe des Mittelschreins.

Adam Krafft

Geboren um 1455—1460 in Nürnberg, gestorben in Schwabach zwischen dem 13. Dezember 1508 und dem 10. Januar 1509. Als Steinbildhauer in Nürnberg tätig.

395. Selbstbildnis des Künstlers am Sakramentshaus der Lorenzkirche in Nürnberg. Um 1496. Stein.

396. Steinrelief über dem Portal der Stadtwaage in Nürnberg. Dat. 1497.

397. Die Beweinung Christi. Um 1506. Sandsteinrelief, siebente Kreuzwegstation. 122×170 cm. Früher an der Mauer des Johanneskirchhofs in Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum daselbst.
Phot. Christof Müller, Nürnberg.

Peter Vischer der Ältere

Geboren um 1460 in Nürnberg, wo sein Vater, Hermann Vischer der Ältere (um 1430—1488), eine Gießhütte begründet hatte, gestorben daselbst 1529. Wurde 1489 Meister und führte gemeinsam mit seinen Söhnen die Gießhütte zu höchstem Ansehen.

398. Theodorich von Bern. Dat. 1513. Lebensgroße Bronzestatue am Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck.

Tafel XXXIII. König Arthur v. England. Dat. 1513. Lebensgroße Bronzestatue am Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck.

399—405. Das Sebaldusgrab im Ostchor der Sebalduskirche zu Nürnberg; von Peter Vischer dem Älteren und seinen Söhnen. Begonnen 1508, vollendet 1519. Bronze.

399. Selbstbildnis Peter Vischers des Älteren. Dat. 1508.

400. Gesamtansicht des Grabmals.

401. Teilansicht des Werkes mit der Sockelfigur des Herkules, die wie viele andere dieser Figuren von Peter Vischer dem Jüngeren (s. u.) stammt.

402—405. Die Apostel Thaddäus, Johannes, Petrus und Paulus.

⅓ lebensgroße Pfeilerstatuen am Sebaldusgrab. 1508—1512.

406, 1. Ein Pilger. Bronzestatuette, 57,5 cm hoch. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hans Vischer

Geboren um 1488 in Nürnberg, gestorben 1550 in Eichstätt. Drittältester Sohn Peter Vischers des Älteren, dessen Gießhütte er weiterführte. 1549 siedelte er nach Eichstätt über.

406, 2. Jüngling. Um 1530. Bronzestatuette, 71,5 cm hoch. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hermann Vischer der Jüngere

Geboren in Nürnberg um 1486, gestorben daselbst 1517. Ältester Sohn und Mitarbeiter Peter Vischers des Älteren; abgesehen von einer Italienreise (1515) in Nürnberg tätig.

407. Reliefplatte vom Grabmal des Kardinals Friedrich Kasimir. Dat. 1510. Bronze. Krakau, Dom.

408. Hermann VIII., Graf zu Henneberg. Teilaufnahme vom Grabmal Abb. 410.

409. Elisabeth, Gräfin zu Henneberg († 1507). Teilaufnahme vom Grabmal Abb. 410.

410. Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg. 1508 bis 1512. Bronze. Römhild, Stadtkirche.

Paul Vischer

Fünfter Sohn Peter Vischers des Älteren. Erbte nach dem Tode des Vaters die Gießhütte, überließ sie aber seinem Bruder Hans und zog nach Mainz, wo er 1531 starb.

411. (Paul Vischer?) Die „Nürnberger Madonna". Um 1525. Holz, 150 cm hoch. Nürnberg, Germanisches Museum.

Hans Vischer

412. Der Apollobrunnen. 1532. Bronze. Nürnberg, Rathaushof.

Peter Vischer der Jüngere

Geboren 1487 in Nürnberg, gestorben daselbst 1528, also ein Jahr vor seinem Vater Peter Vischer dem Älteren, dessen zweiter Sohn und Hauptmitarbeiter er war. Große Teile des Sebaldusgrabes, an dem er seit 1514, nach seiner Italienreise, beschäftigt war, rühren von ihm her (vgl. Abb. 401).

413. Orpheus und Eurydike. Um 1515. Bronzeplakette, 16,2 × 11,2 cm; mit dem Wappen der Vischer bezeichnet. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Peter Flötner

Geboren um 1490 wohl im Kanton Thurgau, gestorben 1546 in Nürnberg. Kunsttischler, Bildschnitzer, Medailleur, Goldschmied und Architekt. War nach langen Wanderjahren, die ihn auch nach Italien führten, zuerst in Augsburg und schließlich, seit 1522, in Nürnberg ansässig.

414. Vier bleierne Plaketten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
   1. Invidia. Aus einer Folge der sieben Todsünden. 7,8 × 5,3 cm.
   2. Saturn. Aus einer Folge der sieben Planetengötter. 8,2 × 5,6 cm.
   3. Justitia. Aus einer Folge der sieben Kardinaltugenden. 8,4 × 5,5 cm.
   4. Terpsichore. Aus einer Folge der neun Musen. 8,3 × 5,8 cm.

Joachim Deschler

Bildhauer und Medailleur. Über seine Herkunft wissen wir nichts. Er heiratete 1532 in Nürnberg und erlangte 1537 das Bürgerrecht. Zwischen 1533 und 1547 zwei Studienjahre in Italien. D. besuchte zur Ausübung seiner Kunst besonders die großen Reichstage. Im übrigen war er in Nürnberg tätig bis zu Ende der 50er Jahre. Dann begab er sich in die Dienste des Kaisers Maximilian II. Nachweisbar ist D. in Wien bis 1571.

Tafel XXXIV. Ottheinrich, Kurfürst von der Pfalz (1502—1559). Alabasterbüste, 16 cm hoch. Paris, Louvre.

Benedikt Wurzelbauer

Gestorben 1620 in Nürnberg, wo er als Erzgießer tätig war.

415. Der Tugendbrunnen in Nürnberg. 1585—1589. Bronze.

Pankraz Labenwolf

Geboren 1492 in Nürnberg, gestorben daselbst 1563. Als Erzgießer in Nürnberg tätig, Meister seit 1519.

416, 1. Das „Gänsemännchen". Holzmodell zur Bronzefigur des Brunnens am Obstmarkt. Um 1550. Nürnberg, Germanisches Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.

2. Putto. Holzmodell zur Bronzefigur des Brunnens im Hof des Nürnberger Rathauses. Zwischen 1550 und 1557. Nürnberg, Germanisches Museum.

Wenzel Jamnitzer

Geboren 1508 in Wien, gestorben 1585 in Nürnberg. Über seine Lehr- und Wanderjahre ist nichts bekannt. Als Goldschmied in Nürnberg tätig, wo er seit 1534 nachzuweisen ist.

417. Sommer und Winter. 1578. Bez. Bronzene feuervergoldete Brunnenfiguren, je 71 cm hoch. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Tilmann Riemenschneider

Geboren bald nach 1460 in Osterode, gestorben 1531 in Würzburg. Seit 1483 in Würzburg tätig, wo er 1485 Meister, 1504 Ratsherr, 1520 Bürgermeister wurde.

418. Kopf der Eva. (Siehe Tafel XXXV.)

419. Kopf des Adam. (Siehe Tafel XXXV.)

420. Grabmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg († 1495). 1496 bis 1499. Marmor und Sandstein, 252 cm hoch. Würzburg, Dom.

Tafel XXXV. Adam und Eva. 1491 bis 1493. Sandsteinstatuen (189 und 185 cm hoch) vom Südportal der Würzburger Marienkapelle. Jetzt im Luitpold-Museum zu Würzburg.

Österreichische Meister

421. Die Verkündigung an Maria. Lebensgroße Holzfiguren eines österreichischen Meisters vom Ende des 15. Jahrhunderts. Wiener-Neustadt, Pfarrkirche.

422. Der heilige Sebastian. Holzfigur eines österreichischen Meisters um 1500. 180 cm hoch. Wiener-Neustadt, Liebfrauenkirche.

Abb. 421/422 Phot. Reiffenstein, Wien.

Anton Pilgram

Stammt aus Brünn, daselbst von 1502 bis 1508 nachweisbar, dann etwa 1511—1515 in Wien als Domwerkmeister tätig. Weitere Lebensdaten fehlen.

423. Büste des heiligen Ambrosius an der Kanzel von St. Stephan in Wien. Vor 1515. Stein.

Unbekannter Meister

424. Steinerne Kanzel („Tulpenkanzel") im Dom zu Freiberg i. Sa. Um 1510.

Hans Leinberger

Bayrischer Bildhauer, von 1513 bis 1528 nachweisbar. Zuerst in Moosburg, seit 1516 in Landshut, im Dienste Herzog Ludwigs X. von Bayern tätig.

425. Der Evangelist Johannes. 1513. Lebensgroße Holzfigur am Hochaltar des Münsters zu Moosburg.

426. Christus am Kreuz. Bez. Dat. 1516. Buchsbaumrelief, 22 × 16 cm. München, Nationalmuseum.

427. Christus in der Rast. Um 1525. Holz, 75 cm hoch. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

428. Madonna mit Engeln. 1527. Holz, lebensgroß. Polling (Oberbayern), Augustinerstiftskirche.

Bayerischer Meister

429. Der heilige Rasso. Überlebensgroße Holzstatue eines bayrischen Meisters. Um 1525. München, Annenkapelle der Frauenkirche.

Gregor Erhart

Geboren in Ulm, gestorben vor 1540 wahrscheinlich in Augsburg. Folgte seinem Schwager Adolf Daucher (s. u.) 1494 nach Augsburg und war dort seitdem als Bildhauer tätig.

430. Schutzmantelmadonna. Um 1510. Holz, 195 cm hoch. Frauenstein

(Oberösterreich), Wallfahrtskirche. Phot. Dr. G. Gugenbauer, Linz.

Tafel XXXVI. Kopf der Schutzmantelmadonna (Abb. 430).

Adolf Daucher

Geboren um 1460—1465 in Ulm, gestorben 1523 oder 1524 in Augsburg. Schwager und Mitarbeiter Gregor Erharts. Siedelte 1491 von Ulm nach Augsburg über und war dort und in Annaberg als Bildhauer tätig.

431. Zwei Büsten vom Chorgestühl der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg. 1512—1518, abgebrochen 1832. Birnbaumholz. Linke Halbfigur 62,5 cm hoch, rechte Halbfigur (Judith mit dem Haupte des Holofernes) 58 cm hoch. Jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
432. Hauptaltar der Annenkirche in Annaberg. 1522. Gesamthöhe 750 cm; mehrfarbiger Marmor, die Figuren Solenhofener Kalkstein. Dargestellt ist die „Wurzel Jesse".
433. Die Beweinung Christi. Marmorgruppe vom Hochaltar der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg. Lebensgroße Figuren.

Hans Daucher

Geboren um 1485 in Ulm, gestorben 1538 in Stuttgart. Sohn und Schüler Adolf Dauchers. Als Bildhauer in Augsburg, zuletzt auch kurze Zeit in Stuttgart tätig. 1528 Reise nach Wien.

434. Das Urteil des Paris. Bez. Dat. 1522. Relief in Solenhofener Stein, 21,1 × 15,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
435. Der „Freundschaftstempel", anläßlich des Bündnisses Herzog Wilhelms IV. von Bayern mit den Pfalzgrafen Ottheinrich und Philipp entstanden (nach 1532). Solenhofener Stein mit farbigen Verzierungen und Säulen aus Lapislazuli (spätere Zutaten). Schloß Neuenstein (Württemberg), Sammlung Hohenlohe.
436. Epitaph des Arztes Wolfgang Peisser († 1526). Solenhofener Stein. Ingolstadt, Minoritenkirche.

Loy Hering

Geboren etwa 1485 in Kaufbeuren (Schwaben), gestorben nach dem 1. Juni 1554 in Eichstätt. Verbrachte seine Lehrjahre in Augsburg bei dem Bildhauer Hans Beierlin (Peuerlin) und siedelte etwa 1513 nach Eichstätt über, wo er von 1519 bis 1554 nachzuweisen ist; mehrmals bekleidete er dort das Amt des Bürgermeisters.

437. Deckplatte der Tumba des Grafen Niclas zu Salm. Nach 1530. Kalkstein, 256 × 136 cm. Wien, Votivkirche (früher in der Chorherrnkirche St. Dorothea).

Nikolaus von Hagenau

Der Name ist durch Signaturen von 1501 und 1506 überliefert. Über die Lebensumstände des Künstlers ist nichts bekannt.

438. Die Heiligen Augustinus, Antonius und Hieronymus; zu Füßen des Augustinus der Stifter Jean d'Orliac; in der Predella Christus und die zwölf Apostel. Mittelschrein des Isenheimer Altars (vgl. Abb. 184—190, Tafel XIV/XV). Um 1510. Lindenholz. Kolmar, Museum Unterlinden.

Tafel XXXVII. Der heilige Antonius. 165 cm hoch. Mittelfigur aus Abb. 438.

Meister der Mindelheimer Sippe

So genannt nach einem Relief in der Liebfrauenkapelle zu Mindelheim. Um 1510 bis 1520 tätig.

439. Die Heiligen Gereon und Katharina. Um 1520. Holz, 157 cm hoch. Nürnberg, Germanisches Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.

Hans Backoffen

Geboren um 1460—1470 in Sulzbach, gestorben 1519 in Mainz. Als Bildhauer hauptsächlich in Mainz tätig, wo er seit 1509 nachzuweisen ist.

440. Grabmal des Erzbischofs Berthold von Henneberg († 1504). Sandstein. Mainz, Dom.
441. Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen († 1514). Sandstein Mainz. Dom.

Schüler des Hans Backoffen

442. Der heilige Andreas. 1525. Pfeilerstatue im Dom zu Halle. Tuff, überlebensgroß.

Meister H. L.

So genannt nach der Signatur am Hochaltar des Münsters zu Breisach. Oberrheinischer Holzbildner, von 1515 bis 1526 nachweisbar. Vielleicht mit dem ebenfalls H. L. zeichnenden Stecher identisch.

443. Die vier Evangelisten. 1526. Holzfiguren in der Predellennische des Hochaltars im Münster zu Breisach. Phot. Wilhelm Kratt, Karlsruhe.

444. Die Krönung Mariae. Mittelschrein des Altars der Kirche zu Niederrotweil. Nach 1526. Lindenholz, 210 cm hoch.

Konrad Meit

Geboren um 1485 in Worms, gestorben um 1550. Um 1509 in Wittenberg, später außerhalb Deutschlands im Dienste der Margarete von Österreich in Mecheln (1514) und in Brou bei Bourg-en-Bresse (1526—1532) tätig. 1536 wurde er in Antwerpen Mitglied der Lukasgilde.

445. 1. Kaiser Karl V. Tonbüste, lebensgroß, farbig. 36 cm hoch. Um 1517. Brügge, Archäologisches Museum.
2. Philibert der Schöne und Margarete von Österreich. Buchsbaum, 11,6 und 9,4 cm hoch. Um 1520. London, British Museum.

446. Adam und Eva. Buchsbaumstatuetten, 36,1 und 33,5 cm hoch. (Um 1510.) Gotha, Landesmuseum.

Tafel XXXVIII. Lukretia. Buchsbaumstatuette, 27 cm hoch. Um 1535. Wien, Kunsthistorisches Museum.

447. Grabmal Herzog Philiberts II. des Schönen von Savoyen, des Gatten der Margarete von Österreich. 1526 bis 1532. Marmor und Alabaster. Länge 374, Höhe 230 cm. Brou, im Chor von St. Nicolas de Tolentin.

Heinrich Douvermann

Stammt vermutlich aus Dinslaken, von 1510 bis 1544 nachweisbar. Als Bildhauer nacheinander in Cleve, Kalkar, wo er 1517 das Bürgerrecht erhielt, und Xanten tätig.

448. Die Wurzel Jesse. 1536. Predella des Marienaltars im Dom zu Xanten, Eichenholz.

Bernt Notke

Geboren um 1440 im Ratzeburgischen, gestorben nach 1517, wahrscheinlich in Lübeck, wo er seit 1467 nachweisbar ist. Bezeugt ist sein Aufenthalt in Stockholm im Jahre 1484.

Tafel XXXIX. Der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen. 1488. (Stiftung des Reichsverwesers Sten Sture.) Holz, 303 cm hoch. Stockholm, Storkyrka.

Benedikt Dreyer

Bildhauer in Lübeck, von 1510 bis 1555 nachweisbar. Seine Gesellenzeit verbrachte er in Lüneburg.

449. Der heilige Michael. Um 1515. Eichenholz, etwa 150 cm hoch. Lübeck, Marienkirche.

Jean Mone

Niederländischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts, im Dienste Kaiser Karls V. tätig.

450. Alabasteraltar in der Martinskirche zu Hal. Bez. Dat. 1533.

Cornelis Floris

Eigentlich Cornelis de Vriendt, Bruder des Malers Frans Floris. Geboren 1514 in Antwerpen, gestorben daselbst 1575. Abgesehen von einer Italienreise (Anfang der vierziger Jahre) als Bildhauer und Architekt in Antwerpen tätig, wo er 1547 und 1549 Dekan der Gilde war.

451. Grabmal Herzog Albrechts I. von Preußen. Dat. 1570. Marmor und Alabaster. Königsberg, Dom.

452. Chorschranke in der Kathedrale zu Tournai. Um 1570—1573. Marmor und Alabaster. 7 m hoch, 15 m breit.

Jacques Dubroeucq

Geboren zwischen 1500 und 1510 in Mons (Bergen) im Hennegau, gestorben daselbst

1584. Nach einer Italienreise seit 1535 als Bildhauer und Architekt in Mons tätig. Hofkünstler Marias von Ungarn, Lehrer des Giovanni da Bologna.

453. Die Händewaschung des Pilatus. Steinrelief an der Chorschranke von Ste. Waudru in Mons (1535—1549).

Lancelot Blondeel

Geboren 1496 in oder bei Poperinghe, gestorben 1561 in Brügge. Ursprünglich Maurer, wurde er 1519 in Brügge in die Malerzunft aufgenommen. Auch als Graphiker und Architekt tätig.

454. Marmorreliefs am Kamin des Schöffensaales im Justizpalast (Franc) zu Brügge. 1529—1531. Dargestellt ist Kaiser Karl V. mit seinen Vorfahren. Die Ausführung der Reliefs stammt großenteils von dem Mechelner Bildhauer Guyot de Beaugrant († 1551).

Adriaen de Vries

Geboren um 1560 im Haag, gestorben vor Juni 1627 in Prag. Schüler des Giovanni da Bologna in Florenz. Wurde 1601 zum Kammerbildhauer Kaiser Rudolfs II. ernannt, für den er schon längere Zeit gearbeitet hatte. Tätig in Rom, Augsburg und Prag.

455. Kaiser Rudolf II. Bez. Dat. 1607. Bronzebüste, 54,5 cm hoch. Wien, Kunsthistorisches Museum.

456. Allegorische Darstellung der Türkenkriege. 1609. Bez. Ausschnitt aus einem (71 × 88 cm großen) Bronzerelief. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hubert Gerhard

Geboren um 1540—1550 wahrscheinlich in 'sHertogenbosch, gestorben 1620 in München. Seine Wirksamkeit ist seit 1581 nachzuweisen. Er war zuerst im Dienste der Fugger (in Augsburg und auf Schloß Kirchheim in Schwaben), dann in städtischen Diensten in Augsburg und für Herzog Wilhelm V. von Bayern in München, schließlich, seit 1597, für Erzherzog Maximilian in Innsbruck tätig. Die letzten Jahre seines Lebens (seit 1613) brachte er wieder in München zu.

457. Der Wittelsbacher-Brunnen. 1575 bis 1576. München, Residenz.

458. Der heilige Michael im Kampf mit dem Bösen. 1588. Überlebensgroße Bronzefigur an der Fassade der Michaelskirche in München. Gegossen von Martin Frey.

459. Allegorische Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg (1589—1594). Bronzeguß von Peter Wagner.

Französische Meister

460. Die Grablegung Christi. Steingruppe eines französischen Meisters. Dat. 1496. Solesmes (Dép. Sarthe), Benediktinerabtei.

461. Der Tod Mariae. Steingruppe eines französischen Meisters um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Solesmes, Benediktinerabtei.

462. Die Heiligen Christoph und Hubertus. Steinrelief über dem Portal der Schloßkapelle zu Amboise (Dép. Indre-et-Loire). Um 1510.

463. Szenen aus dem Leben Johannis des Täufers. Steinrelief an der Chorschranke der Kathedrale zu Amiens. 1531.

Michel Colombe

Geboren 1430 oder 1431 bei Saint-Pol de Léon in der Bretagne, gestorben nach 1512 in Tours. Als Bildhauer wohl hauptsächlich in Tours tätig. Seine Wirksamkeit überhaupt ist erst seit 1473, seine Tätigkeit in Tours seit 1491 nachgewiesen.

464. Grabmal Herzog Franz' II. von Bretagne und seiner Gemahlin Marguerite de Foix. 1502—1507. Marmor. Nantes, Kathedrale.

465. Der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen. Marmorrelief vom Altar der Schloßkirche zu Gaillon (Dép. Eure). 134 × 195 cm. 1508 bis 1509. Paris, Louvre.

Französischer Meister

466. Die heilige Anna und die Jungfrau

Maria. Anfang des 16. Jahrhunderts. Stein. Bordeaux, Kathedrale.

Ligier Richier

Geboren um 1500 in Saint-Mihiel (Dép. Meuse), gestorben 1567 in Genf. Als Bildhauer in Lothringen und — seit 1564 — in Genf tätig.

467. Grabmal des René de Chalons, Grafen von Nassau († 1544). Gebrannter Stein, die Figur 1,75 m hoch. Bar-le-Duc (Dép. Meuse), Saint-Pierre.

468. Die Grablegung Christi. Um 1554 bis 1564. Stein, etwa 1,80 m hoch. Saint-Mihiel, Saint-Etienne.

Jean Juste

Eigentlich Giovanni di Giusto Betti. Geboren 1485 in San Martino bei Florenz, gestorben 1549 in Tours. Siedelte zusammen mit seinem Bruder Antoine 1504 nach Frankreich über. Als Bildhauer hauptsächlich in Tours tätig.

469. Grabmal König Ludwigs XII. von Frankreich und seiner Gemahlin Anna von Bretagne. 1516—1531. Marmor. Saint-Denis, Abteikirche. An dem Werke waren wohl auch Jean Justes Bruder Antoine (1479—1519) und dessen Sohn Juste Juste beteiligt.

Jean Goujon

Stammt wahrscheinlich aus der Normandie, gestorben zwischen 1564 und dem 9. Dezember 1568, vermutlich in Bologna. Seine Tätigkeit ist seit 1540 nachgewiesen. Wirkte als Bildhauer zuerst in Rouen, dann in Paris und Écouen, seit 1547 wieder in Paris und schließlich seit etwa 1563 in Bologna, wohin er sich vor den Hugenottenverfolgungen geflüchtet haben mag.

470. Grabmal des Louis de Brézé, Großseneschalls der Normandie. 1535 bis 1540. Stein. Rouen, Kathedrale.

471. Grabmal der Kardinäle George I. und George II. von Amboise. Begonnen 1520. Stein. (Ausgeführt unter der Leitung des Roullant le Roux von Pierre des Aubeaux und anderen. Goujon fügte 1541 den Kopf des Kardinals George II. hinzu.) Rouen, Kathedrale.

472. Die Grablegung Christi. 1544 bis 1545. Steinrelief von der Chorschranke der Kirche St.-Germain-l'Auxerrois in Paris. 79×195 cm. Jetzt im Louvre.

473. Diana. Marmorfigur aus Schloß Anet. 155×250 cm. Um 1555. Paris, Louvre.

Werkstatt von Fontainebleau

474. Stuckdekoration im Zimmer der Mme. Détampes. (Im Medaillon sind Mars und Venus dargestellt.) Der Bau des Schlosses Fontainebleau (vgl. Abb. 546—547) wurde 1528 unter Franz I. begonnen. Die reiche Innenausstattung ist gemeinsames Werk einer großen Anzahl von Künstlern, die unter der Leitung des Florentiners Rosso Rossi (1494—1541) und des Bolognesen Francesco Primaticcio (1504—1570) standen.

Jean Goujon

Tafel XL. Zwei Quellnymphen. Steinreliefs von der Fontaine des Innocents in Paris (1547—1549). Jetzt im Louvre.

Germain Pilon

Geboren 1536 oder 1537 in Paris, gestorben daselbst 1590. Als Bildhauer in Paris tätig. Schüler des Pierre Bontemps.

475. Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici. 1563—1570. Marmor, die Figuren der Betenden und die Statuen der Tugenden aus Bronze. Saint-Denis, Abteikirche.

476. Liegefiguren Heinrichs II. und der Katharina von Medici von ihrem Grabmal. Marmor, 1,75 m lang.

477. Grabmal der Valentine Balbiani († 1572), der Gemahlin des Kanzlers René de Birague. Marmor, 83 cm hoch, 192 cm breit. Paris, Louvre.

478. Jean de Morvillier, Bischof von Orléans. 1577. Bronzebüste, 70 cm hoch. Früher am Grabmal des Bischofs in Blois, jetzt im Museum zu Orléans.

ARCHITEKTUR

DEUTSCHLAND

Augsburg

481. Inneres der Fuggerkapelle von St. Anna. 1509—1518. (Die Freigruppe auf dem Altar von Adolf Daucher siehe Abb. 433.)

Landshut

482. Großer Saal der Residenz. Der Bau wurde 1536 begonnen. Die Deckenfresken von italienischen Künstlern, die Medaillonreliefs aus der Schule Loy Herings.

Statius von Düren

Ziegelbrenner und Bildhauer in Lübeck, von 1551 bis 1566 nachweisbar.

483. Details des Terrakottaschmucks an der Fassade des Fürstenhofs zu Wismar. — Von Statius von Düren stammen nur die Terrakottareliefs; die Baumeister des Fürstenhofs waren Gabriel von Aken, Valentin von Lira und Erhard Altdorfer, der Bruder des Malers.

Jacob Bahr

(Auch Pahr, Parr und Bavor geschrieben.) Mitglied einer großen, in Schlesien, Mecklenburg und Schweden wirkenden Architektenfamilie, aus Mailand gebürtig, war von 1547 bis zu seinem Tode (1575) als Baumeister Herzog Georgs II. in Brieg tätig.

484. Prunkfassade des Schlosses zu Brieg. 1552—1554. Über dem Tor die Standbilder Herzog Georgs II. und seiner Gemahlin.

Görlitz

485. Fassade eines Bürgerhauses, Neißstraße 29. Erbaut 1570. In den Brüstungen Reliefdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testament.

Breslau

486. Tür der Sakristei im Dom. Dat. 1517. In der Bekrönung ist die Enthauptung Johannis des Täufers dargestellt.

Hans Schickentantz

487. Das Georgentor im Schloß zu Dresden. 1533. Der Rest des 1530—1537 errichteten, später abgebrannten Georgenbaus.

Hans Schweiner

Architekt und Bildhauer, aus Weinsberg stammend, seit 1507 in Heilbronn tätig.

488. Turm der Stadtkirche St. Kilian in Heilbronn. 1513—1529.

Hans Hieber

(Auch Hueber und Huber geschrieben.) Baumeister aus Augsburg, starb im Dezember 1521 in Regensburg. Seine Tätigkeit ist nur durch den Entwurf für die Regensburger Kirche „Zur schönen Maria" beglaubigt, mit dem er in einem Wettbewerb den Sieg davontrug. Den Bau selbst leitete er nur zwei Jahre lang, von 1519 bis zu seinem Tode.

489. Holzmodell der Kirche „Zur schönen Maria" (jetzt Neupfarrkirche) in Regensburg. 1519. Regensburg, Rathaus.

Andrea Crivelli

Architekt aus Trient, seit 1528 nachweisbar, meist in Trient, von 1549 bis 1554 in Innsbruck tätig.

490. Inneres der Hofkirche zu Innsbruck. 1553—1569. Die Pläne stammen von Crivelli, die Ausführung leiteten seit 1554 Nikolaus Düring und Marco della Bolla.

Wendel Dietrich

Kunstschreiner und Baumeister, geboren um 1535 in Augsburg, gestorben daselbst um 1622. 1582—1586 mit der Innenausstattung des Fuggerschlosses Kirchheim a. d. Mindel beschäftigt, 1587—1596 in München, seitdem in Augsburg tätig.

491. Inneres der Michaelskirche zu München. 1583—1597. Die Innenausstattung ist ein Werk Dietrichs, während der Bauentwurf von Friedrich Sustris (1526—1599) stammt, der auch die künstliche Oberleitung innehatte.

Peter Flötner

(Biographie siehe zu Abb. 414)

492. Der Hirschvogelsaal in der Hirschelgasse 21 zu Nürnberg. 1534.

Wilhelm Vernukken

Geboren in Kalkar, gestorben 1607 in Kassel. Bildhauer und Baumeister, in Schloß Horst bei Essen, in Köln, Schmalkalden, St. Goar und Kassel tätig.

493. Vorhalle des Rathauses in Köln. 1569—1573.

Konrad Krebs

Geboren wahrscheinlich in Büdingen bei Hanau 1492, gestorben 1540 in Torgau. Seine Tätigkeit ist seit 1506 nachzuweisen. Nacheinander in vielen sächsischen und thüringischen Städten tätig. Wird 1532 von Kurfürst Johann Friedrich dem Großmütigen zum Hofbaumeister ernannt und leitet in der Folgezeit den Bau des Schlosses Hartenfels in Torgau.

494. Hoffront des Ostflügels von Schloß Hartenfels in Torgau. 1533—1535.

Wendel Roskopf

Geboren um 1480, gestorben 1549, seit 1518 Stadtbaumeister von Görlitz, Schüler des Benesch von Laun.

495. Treppe am Rathaus zu Görlitz. Die Kanzel links dat. 1537, die Kandelabersäule mit der Figur der Justitia von 1591. Rechts das Wappen des Königs Matthias Corvinus († 1490), von einem Ritter und einer Jungfrau gehalten.

Kaspar Voigt von Wierandt

Seit 1545 herzoglich sächsischer Oberzeugmeister in Dresden.

496. Der große Hof des Schlosses zu Dresden. Der Umbau (unter Kurfürst Moritz) begann 1547 (vgl. Abb. 487).

Heidelberg

Tafel XLI. Der Ottheinrichsbau des Schlosses. 1556—1559. Der Baumeister ist unbekannt (Hans Engelhard?), als Werkmeister werden Jakob Heider und Kaspar Vischer genannt. Die bildnerische Ausstattung stammt von Alexander Colin aus Mecheln (1527—1612).

Bamberg

497. Die Alte Hofhaltung. Erbaut unter Bischof Veit von Würzburg († 1577) von einem unbekannten Baumeister (Daniel Engelhard? Kaspar Vischer?)

Heiligenberg

498. Der Rittersaal im Schloß Heiligenberg (Baden). Bauzeit des Schlosses 1569—1594; als Meister werden Benedikt und Hans Oertlin von Überlingen genannt. Der Rittersaal mißt 32 × 10 × 6,5 m. Die Kassettendecke aus Lindenholz, der Kamin (dem an der anderen Schmalseite ein zweiter entspricht) aus Sandstein.

Georg Ridinger

Geboren 1568 in Straßburg. In Aschaffenburg und Mainz tätig. 1620 zum letzten Male als Baumeister in Straßburg erwähnt.

499. Das Schloß in Aschaffenburg. 1605 bis 1614 für den Erzbischof Johann Schweickhardt von Kronberg erbaut.

Nickel Hofmann

Baumeister in Halle, daselbst von 1550 bis 1589 nachweisbar, daneben auch in Merseburg, Hof, Schweinfurt usw. tätig.

500. Das Rathaus in Schweinfurt. 1570 begonnen.

Leonhard Weidmann

Stammt aus Rothenburg; gelernter Steinmetz, an fürstlichen Bauten in Brandenburg und Sachsen, später als Stadtbaumeister in Rothenburg tätig, wo er 1568 das Bürgerrecht erwirbt und 1570 den Entwurf zum Rathaus liefert.

501. Das Rathaus in Rothenburg. 1572 bis 1576. (Bisher Jakob Wolff dem Älteren zugeschrieben.)

Paderborn

502. Das Rathaus. 1612—1616.

Hildesheim

503. Das Knochenhauer-Amtshaus am Markt. 1529.

Elias Holl

Geboren 1573 in Augsburg, gestorben daselbst 1646. Schüler seines Vaters Hans Holl († 1594). Nach einer Italienreise (1600) als Architekt in Augsburg tätig, wo er von 1602 bis 1635 das Amt des Stadtbaumeisters bekleidete.

504. Das Zeughaus in Augsburg. 1602 bis 1607. Über dem Portal Bronzegruppe von Hans Reichel aus Schongau: St. Michaels Kampf mit dem Bösen.
505. Das Rathaus in Augsburg. 1615 bis 1620.

Lüder von Bentheim

Geboren um 1550, gestorben 1612 oder 1613; als Steinhauermeister in Bremen tätig.

506. Das Kornhaus in Bremen, Langenstraße 4. Erbaut 1591.
507. Südwestfassade des Rathauses zu Bremen.

Jakob Wolff der Jüngere

Nürnberger Baumeister. Sohn Jakob Wolffs des Älteren (vgl. Tafel XLIII), gestorben 1620.

508. Das Rathaus in Nürnberg. 1616 bis 1622. Nach Jakob Wolffs Tode leitete den Bau sein Bruder Hans. Der plastische Schmuck der Portale stammt von Christoph Jamnitzer und Leonhard Kern.

Johannes Schoch

Geboren um 1550 in Königsbach (Baden), gestorben 1631. Architekt der Straßburger Schule, in Straßburg, wo er 1572 das Bürgerrecht erwarb, Schloß Gottesau bei Karlsruhe und Heidelberg tätig.

Tafel XLII. Der Friedrichsbau des Schlosses in Heidelberg. 1601—1607. Die Statuen von Sebastian Götz aus Chur.

Hans Lampe

Baumeister in Braunschweig, gestorben 1604. Von 1589 bis 1593 Generalbaumeister der Stadt.

509. Ostfassade des Gewandhauses in der Poststraße zu Braunschweig. 1590 bis 1591. Unter Mitwirkung von Balthasar Kircher errichtet.

Anthonis van Obbergen

Stammt aus Mecheln, starb 1611. Zuerst in Dänemark, dann (seit 1586) als Stadtbaumeister in Danzig, zuletzt in Königsberg tätig (vgl. Abb. 523).

510. Das Zeughaus in Danzig. 1600 bis 1605 unter Mitwirkung von Hans Strakowsky erbaut.

Lüneburg

511. Bürgerhaus in der Lünertorstraße 4. Um 1565.

Hildesheim

512. Das Wedekindsche Haus am Markt. 1598.

Frankfurt a. M.

513. Das Salzhaus am Römerberg. Um 1600.

Nürnberg

514. Das Toplerhaus am Paniersplatz. 1590—1597.

Jakob Wolff der Ältere

Nürnberger Baumeister, tätig um 1600.

Tafel XLIII. Das Pellerhaus am Egidienplatz in Nürnberg. 1605.

515. Der Hof des Pellerhauses in Nürnberg.

BREMEN

516. Das „Essighaus", Langenstraße 12. Dat. 1618.

HEILIGENBERG

517. Schloßkapelle. Schnitzwerk und Reliefs von Hans Dürner aus Biberach (1589) und Ulrich Glöckler aus Überlingen (1593—1596).

NIEDERLANDE

ROMBOUT KELDERMANS

Niederländischer Architekt, gestorben 1531 in Mecheln. Als Baumeister Karls V. in Mecheln, Gent, Antwerpen und Brüssel tätig.

518. Der Justizpalast in Mecheln, früher Palast der Statthalterin Margarete von Österreich. 1507—1526, seit 1517 unter Keldermans' Leitung, erbaut. Als Schöpfer des Entwurfes wird ein sonst unbekannter Meister Guyot de Beauregard genannt.

CORNELIS FLORIS

(Biographie siehe zu Abb. 451/452)

Tafel XLIV. Das Rathaus in Antwerpen. 1561—1565. Als Mitarbeiter war Paul Snydincx tätig.

LIEVEN DE KEY

Geboren um 1560 in Gent, gestorben 1627 in Haarlem. Wirkte von 1580 bis 1591 in London, seitdem, abgesehen von einigen Reisen nach Leiden, in Haarlem, seit 1593 als Stadtbaumeister.

519. Das Rathaus in Leiden. 1597—1604.

JAN WALLOT UND CHRISTIAN SIXDENIERS

520. Das alte Kanzleigebäude, genannt „Le Greffe" in Brügge. 1535—1537.

SCHWEDEN

521. Schloß Gripsholm bei Stockholm. 1537—1544 unter Gustav Wasa errichtet.

522. Schloß Wadstena (Wettersborg, am Wettersee gelegen). Unter Gustav Wasa errichtet.

DÄNEMARK

523. Schloß Kronborg bei Helsingör. 1574 bis 1585 unter König Friedrich II. errichtet, 1635 nach einem Brande wiederhergestellt. Als erster Baumeister gilt Anthonis van Obbergen (vgl. Abb. 510).

524. Schloß Rosenborg in Kopenhagen. 1610—1625 unter König Christian IV. errichtet.

525. Mittelbau der Börse in Kopenhagen. 1618—1640. Als Baumeister gelten die Antwerpener Lourens und Hans van Steenwinkel.

ENGLAND

526. Eingangshof des Schlosses Hampton Court bei London. Von Kardinal Wolsey um 1510 begonnen, unter Heinrich VIII. um 1530 vollendet.

527. Hauptfront von Burghley House bei Stamford. 1577—1587.

528. Vorderseite von Longford Castle bei Salisbury. 1591—1612. Als Baumeister gilt John Thorpe.

529. Gartenseite von Hatfield House in Hertfordshire. 1607—1611. Als Baumeister gilt John Thorpe.

530. Bodleian Library in Oxford. 1597 bis 1602.

531. Halle im Middle Temple zu London. 1672—1675.

532. Trinity College in Cambridge. Begonnen 1546.

533. St. Peters Hospital in Bristol. Um 1607—1612.

534. Ehrentor des Cajus College in Cambridge. 1574 begonnen.

FRANKREICH

BASTIEN UND MARTIN FRANÇOIS

Architekten von Tours (Neffen Michel Colombes), etwa von 1490 bis 1525 nachweisbar. — Bastien war auch als Bildhauer tätig, mehrfach als Mitarbeiter Colombes (in Brou und Nantes).

535. Nordturm der Kathedrale in Tours. 1505—1507.

Hector Sohier

536. Chorabschluß von St. Pierre in Caen. 1518 begonnen, um 1545 vollendet.

Pierre Biard der Ältere

Geboren 1559 in Paris, gestorben daselbst 1609. Architekt, Bildhauer, Maler und Kupferstecher, Schüler seines Vaters Noël. Wurde 1590 zum Oberintendanten der Königlichen Bauten ernannt.

537. Empore in der Kirche St. Etienne-du-Mont zu Paris. 1517 begonnen; der Lettneraufbau Biards stammt aus dem Jahre 1600.

Le-Grand-Andely

538. Nordportal der Kirche Notre-Dame des Klosters Ste.-Clotilde in Le-Grand-Andely (Dép. Eure). Um 1540.

Schloss Blois

539. Hoffront des Flügels Ludwigs XII. Begonnen 1498.

540. Flügel Franz' I. (Nordflügel.) Begonnen 1515. Die Leitung des Neubaus hatte vielleicht Charles Viart inne.

541. Hofseite des Nordflügels.

542. Treppenhaus des Nordflügels.

Schloss Chambord

543. Südfassade. 1519—1535. Als Baumeister gilt Pierre Nepveu, genannt Trinqueau.

Paris

544. Das „Haus Franz' I." in Paris, Ecke Cours Albert I. und Rue Bayard. Ursprünglich (1527) in Moret bei Fontainebleau errichtet, 1826 nach Paris übertragen.

Caen

545. Hof des Hôtel d'Escoville. 1533 bis 1541. Baumeister Blaise le Prestre?

Gilles Lebreton

Französischer Baumeister, gestorben 1552. In Chambord und Fontainebleau tätig, seit 1527 als königlicher „maître général des œuvres de maçonnerie".

546. Der Ovale Hof des Schlosses Fontainebleau. Im Hintergrund der „Pavillon de la Porte Dorée". 1528 bis 1533.

Philibert de l'Orme

Geboren in Lyon um 1510, gestorben 1570 in Paris. Nach einer Italienreise (1533 bis 1536) als Ingenieur und Baumeister meist in und bei Paris tätig, von 1548 bis 1559 als Hofbaumeister König Heinrichs II. Autor einiger Bücher über Architektur.

547. Galerie Heinrichs II. in Schloß Fontainebleau. 1548—1556. Die Fresken von Niccolo dell' Abbate nach Entwürfen Primaticcios.

Jean Bullant

Geboren zwischen 1510 und 1515 wahrscheinlich in Amiens, gestorben 1578 in Écouen. Nach einer Italienreise seit 1537 als Architekt in Frankreich tätig, zeitweise gemeinsam mit Pierre Lescot, später im Dienste der Katharina von Medici und Heinrichs II. Autor einiger Bücher über Architektur.

548. Vorbau in Schloß Écouen bei Paris. 1540—1552 für den Connétable Anne de Montmorency erbaut.

Pierre Lescot

Geboren um 1510 in Paris, gestorben daselbst 1578. Als Hofarchitekt Franz' I. und Heinrichs II. in Paris tätig, von 1546 bis zu seinem Tode Leiter des Louvre-Neubaus.

Tafel XLV. Fassade des Louvre in Paris. Der Neubau begann 1546. Der plastische Schmuck stammt von Jean Goujon, der von 1541 bis 1549 gemeinsam mit Lescot arbeitete.

Jean Goujon

(Biographie siehe zu Abb. 470ff.)

549. Attikarelief am Louvre zu Paris.

Rouen und Riom

550. Fassade der Galerie im Hôtel Bourgthéroulde an der Place de la Pucelle zu Rouen. 1486—1531, für Guillaume le Roux erbaut.

551. 1. Treppenhaus im Hôtel de Montat zu Riom (Dép. Puy-de-Dôme).
2. Treppe des Hauses Rue Ampère 13 in Rouen.

LISIEUX

552. Fachwerkhäuser in der Rue aux Fèvres zu Lisieux (Dép. Calvados, Normandie).

ANGERS

553. Das „Haus des Adam" an der Place St. Croix.

ROUEN

554. Der „Turm der großen Uhr". Die Arkade wurde 1527—1529 erbaut, wohl unter der Leitung des Stadtbaumeisters Robert Lemoyne.

TOULOUSE

555. Hof im Hôtel Bernuy. Um 1530.

LA ROCHELLE

556. Arkaden des Stadthauses. 1587 bis 1607.

T E X T I L K U N S T

559. Wandteppich mit dem „Triumph der Zeit". Französische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Tours gewirkt. Aus einer Folge von sechs Triumphen Petrarcas. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

560. Wandteppich mit der Beweinung Christi. Brüsseler Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

561. Wandteppich mit der Geschichte der wundertätigen Madonna. 1518 von Franz von Taxis, kaiserlichem Reichspostmeister in Brüssel bestellt. Mit den Bildnissen von Personen des habsburgischen Hofes (Karl V., Margarete von Österreich u.a.). Wohl nach Entwurf des Bernaert van Orley, aus einer Serie von vier Stücken. Brüssel, Musée Cinquantenaire.

562. Wandteppich mit einer Jagdgesellschaft beim Mahle. Zu der aus zwölf Stücken bestehenden Folge der sogenannten „Jagden Maximilians I." gehörend, nach Entwürfen des Bernaert van Orley. Schloß Fontainebleau.

563. Wandteppich, die Teilung des Landes zwischen Abraham und Lot darstellend, aus einer nach Entwürfen des Bernaert van Orley in Brüssel gewebten Folge von zehn Darstellungen aus dem Leben Abrahams. Zweites Viertel des 16. Jahrhunderts. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

564. Wandteppich mit der Heeresmusterung Kaiser Karls V. bei Barcelona. Aus einer Folge von zehn Darstellungen des Heereszuges gegen Tunis. Nach Entwürfen von Jan Vermeyen 1548—1554 von Willem Pannemaker in Brüssel gewirkt. Madrid, Schloß.

565. Wandteppich mit einer Szene aus der Geschichte von Vertumnus und Pomona (nach Ovids Metamorphosen): Vertumnus naht der Nymphe als Schnitter. Um 1550 in Brüssel, nach Entwürfen Jan Vermeyens gewebt, aus einer Serie von neun Stücken. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

566. Thronhimmel mit Pluto und Proserpina (Rückwand). Datiert 1566. In Brüssel gewebt. Nach Entwurf von Michiel Coxie. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

Tafel XLVI. Wandteppich mit dem Wappen Kaiser Karls V. Aus einer von Willem Pannemaker in Brüssel um 1540 gewirkten Serie von acht Stücken. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

567. Wandteppich mit dem Tod des Adonis. Französisch, um 1540 für König Franz I. in Fontainebleau gewirkt, nach einem Karton des Malers Claude Badouin, der dabei ein Wandgemälde von Rosso Rossi in demselben Schlosse zugrunde legte. Aus einer Folge von sechs Stücken. Wien, Kunsthistorische Sammlungen.

568. Gesticktes Rückenlaken mit der Disputation der heiligen Katharina. Um 1520, nach der Zeichnung eines Meisters aus der Gruppe der sogenannten Antwerpener Manieristen. Amsterdam, Rijksmuseum.

GLASMALEREI

569. Glasfenster, von Peter Volckamer 1493 gestiftet. Wahrscheinlich von Hans Wild aus Ulm. Nürnberg, Lorenzkirche.

570. Glasfenster mit dem Abendmahl Christi. Dat. 1535. Nach Vorzeichnung des Pieter Coecke van Aelst (?). Hoogstraeten, Katharinenkirche.

571. Glasfenster mit Karl V. und Isabella von Portugal nebst ihren Schutzheiligen. Nach einem Karton von Bernaert van Orley, datiert 1537. Brüssel, Ste. Gudule.

Hans Holbein der Jüngere

572. Entwurf für eine Glasscheibe mit dem Bildnis des Stifters. Tuschzeichnung. Bez. 43,1×32,2 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

*

573. Wappenscheibe des Michel Kobler. Dat. 1558. Berlin, Schloßmuseum.

SCHREINERARBEITEN

574. Chorgestühl in der Kapitelstube des Doms zu Mainz. Um 1580 von Erzbischof Brendel der (abgebrochenen) Schloßkirche St. Gangolph gestiftet.

575. Nürnberger Schrank, in der Art Peter Flötners. Nürnberg, Germanisches Museum.
Phot. Christof Müller, Nürnberg.

576. Schrank aus Westfalen, um 1550. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum.

Peter Flötner

(Biographie siehe zu Abb. 414.)

Tafel XLVII. Entwurf zu einem Prunklehnstuhl. Getuschte Federzeichnung. Bez. 18,6×15,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

*

577, 1. Hausorgel. Flandern, um 1530. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum.

577, 2. Stollenschrank. Westfalen, um 1550. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum.

578. Französische Anrichte aus der Zeit Heinrichs II. Eiche, geschnitzt. Paris, Louvre.

579. Südholländischer Schrank. Um 1600. Eiche, geschnitzt. 1,96×1,77×0,61 m. Museum.

EDELMETALLARBEITEN

Jörg Seld

Augsburger Goldschmied

580. Silberaltar. Dat. 1492. München, ehemals in der Reichen Kapelle, jetzt im Besitz des Wittelsbacher Hauses.

*

581. Der sogenannte Pommersche Kunstschrank. 1605—1617. Entwurf von Philipp Hainhofer, Goldschmiedearbeit von David Altenstetter (s. u.). Für Herzog Philipp II. von Pommern in Augsburg gearbeitet. Ebenholz mit reichen Verzierungen. Berlin, Schloßmuseum.

Wenzel Jamnitzer

(Biographie siehe zu Abb. 417.)

582. Der Merkelsche Tafelaufsatz. Um 1549. Silber, stellenweise vergoldet, 1 m hoch. Chantilly, Sammlung Rothschild.

Tafel XLVIII. Oberteil des Merkelschen Tafelaufsatzes (Abb. 582).

*

583. Pokal Kaiser Maximilians I. Wien, Kunsthistorisches Museum.

584. Kanne Karls V. mit Darstellung der Eroberung von Tunis (1535). Antwerpener Arbeit von 1558/1559. Paris, Louvre.

585. Goldener Pokal, französisch. 1570 von König Karl IX. dem Erzherzog Ferdinand von Tirol geschenkt. Wien, Kunsthistorisches Museum.

David Altenstetter

Geboren um 1547 in Kolmar, gestorben 1617 in Augsburg. Als Emailleur und Goldschmied in Augsburg tätig, wo er

1570 zum erstenmal erwähnt und 1573 Meister wird.

586. Die Hauskrone der Habsburger. 1602 für Rudolf II. verfertigt. Wien, Weltliche Schatzkammer.

Tafel XLIX. Schmuck aus der Zeit Ferdinands von Tirol und Rudolfs II. Wien, Kunsthistorisches Museum.

François Briot

Zinngießer, später Medailleur, geboren um 1550 in Damblain, seit etwa 1580 meist in Mentbéliard (Mömpelgard) tätig, nachweisbar bis 1616.

587. Die „Temperantiaschüssel". Zinn. Um 1585—1590. Bez. Berlin, Schloßmuseum. Dargestellt ist Temperantia mit den vier Elementen, auf dem Rande Minerva mit den sieben freien Künsten.

M E D A I L L E N

Albrecht Dürer

Neben Peter Vischer d. J., dessen Arbeiten aber noch stark von Italien beeinflußt sind, steht Dürer am Anfang der Geschichte der deutschen Medaille. Außer einigen flach gehaltenen Porträts aus den Jahren 1508—1517 rühren von ihm Entwürfe her, insbesondere für die prächtige Huldigungsmedaille der Stadt Nürnberg von 1521, die dem Kaiser Karl V. zugedacht gewesen war.

588, 1. Idealkopf (Lukretia?). 1508.

Hans Schwarz

Bildschnitzer und Medailleur, der erste vom Fach, geboren 1492 in Augsburg, selbständig tätig seit 1516. Nachweisbar 1518 in Augsburg, 1519 und 1520 in Nürnberg, dann in Worms, Heidelberg, 1523 vorübergehend wieder in Nürnberg, später viel auf Reisen im Ausland, so wahrscheinlich um 1527 in Polen, 1532 in Paris. Seine letzten Arbeiten deuten auf einen Aufenthalt in den Niederlanden.

588, 2. Albrecht Dürer (1520). Holzmodell. Braunschweig, Museum.

3. Sebald Pfinzing, der kunstfreundliche Propst von St. Sebald in Nürnberg. 1519.

588, 4. Jean Clouet, Hofmaler Franz' I. von Frankreich.

5. Kunz von der Rosen, des Kaisers „Freudenmacher". Undat. (1518).

6. Jakob Fugger (der Reiche). 1518. Holzmodell im Berliner Münzkabinett.

589, 1. Martin Tucher. 1519. Holzmodell im Berliner Münzkabinett.

2. Sigismund v. Herberstein (1521).

Meister des Rosenberger

Georg Habich hat seine Zuteilung an Ludwig Krug nicht aufrecht erhalten.

589, 3. Marquart Rosenberger, Münzmeister in Nürnberg. Um 1536. Bronzeabguß vom Modell (vor der Schrift hergestellt) im Berliner Münzkabinett.

Nürnberger Meister (Gebel?)

589, 4. Wolf Ketzel. 1525.

Christoph Weiditz

Nachweisbar seit 1523 in Straßburg, 1525 und 26 in Schwaben (Ulm), 1526 bis 29 in Augsburg, 1529 im Ausland, vermutlich auch in Spanien, 1530 beim Reichstag in Augsburg, dann in Diensten des Bischofs Johann Dantiscus am Hoflager Karls V. am Rhein und in den Niederlanden. 1532 ist er nach Augsburg zurückgekehrt und 1560 gestorben.

589, 5. Ferdinand Cortez. 1529.

6. Joachim Rehle. 1529.

Friedrich Hagenauer

Geboren in Straßburg. Auf der Wanderschaft, die ihn vom Rhein über Nürnberg, Passau, nach Regensburg und Salzburg führte, kam er nach Bayern. Hier entstehen 1525 und 26 seine ersten nachweisbaren Arbeiten. Seit 1527 entfaltet er in Augsburg eine reiche Tätigkeit. 1532 vorübergehend wieder in Straßburg, 1533 bis 35 in Baden und Schwaben, 1536 bis 44 in Köln. Zwischendurch und später wohl in den Niederlanden. Hagenauer ist nächst Gebel der fruchtbarste Medailleur der deutschen Renaissance.

590, 1. Johann von Eppstein. 1538.
2. Sibylle van Straelen, geb. von Aich. 1542.
3. Konrad Peutinger. 1527.
4. Caspar Hedio. 1543.
5. Philipp Melanchthon. 1543. Holzmodell im Berliner Münzkabinett.

Hans Kels der Jüngere

Geb. um 1510. Bildschnitzer und Medailleur, vermutlich Sohn des Bildhauers Hans Kels d. Ä. in Kaufbeuren. Er scheint dort Ende der 30er Jahre gelebt zu haben und siedelte dann nach Augsburg über, wo er die Nachfolge von Hagenauer und Weiditz antrat. Er stand in hoher Gunst beim Erzherzog und späteren Kaiser Ferdinand. Gestorben ist Kels um die Wende von 1565/66.

591, 1. Georg Schönherr. 1537. Buchsmodell im Berliner Münzkabinett.
2. Georg Hermann. 1538. Buchsmodell im Berliner Münzkabinett.
3. Margarete von Frundsberg, geb. Firmian. 1529.

Joachim Deschler

(Biographie siehe zu Tafel XXXIV)

591, 4. Georg Olinger. 1556.
5. Anna Stengle, Gattin des Marx St. 1553.

Matthes Gebel

Um 1500 geboren, kam der Bildschnitzer G. 1523 nach Nürnberg. Er war hier der führende Meister der Medailleure in den Jahren 1526 bis 1555. G. arbeitete als freier Künstler, war aber angewiesen, seine Erzeugnisse dem Gehalt der Goldschmiedeordnung anzupassen. Seine letzte Arbeit ist 1555 datiert, gelebt hat er noch bis 1574. G. ist der fruchtbarste aller Medailleure, die Liste seiner Arbeiten übersteigt die Zahl 350.

592, 1. Albrecht Scheurl. 1527.
2. Katharina Scheurl. 1533.
3. Willibald Pirckheimer. 1530.
4. Leonhard von Eck. 1543.
5. Ludwig Holzschuher. 1534.

Ludwig Neufahrer

Herkunft und Geburtsdatum unbekannt, 1530 auf dem Reichstag zu Augsburg. 1546 als Goldschmied von König Ferdinand I. angestellt, 1548 Wardein und Hofgoldschmied in Wien, später in Prag. Neufahrers Arbeitszeit erstreckt sich von 1530 bis 1552. Gestorben ist er 1563.

592, 6. Heinrich Treusch von Buttler. 1540.

Valentin Maler

Der Goldschmied und Medailleur M. ist in Iglau geboren. Über Lehr- und Wanderzeit wissen wir nichts. Seit 1567 etwa in Nürnberg tätig und 1569 zum erstenmal in den dortigen Akten erwähnt. 1569 wird er Schwiegersohn von Wenzel Jamnitzer. 35 Jahre war M. in Nürnberg ansässig, zwischendurch viel auf Reisen, 1571 in Prag, 1572 vielleicht in München, 1574 nach Dresden berufen. 1603 ist er gestorben.

592, 7. Margareta Gwandtschneider. 1572.
8. Wenzel Jamnitzer. 1584.

E M A I L

Léonard Limousin

Emailmaler in Limoges, lebte etwa von 1505 bis 1575.

593. Porträt des Connétable Anne de Montmorency. Limoges-Email. 1556. Paris, Louvre.

K E R A M I K U N D G L A S

Bernard Palissy

594. Tonplatte mit der Allegorie des Wassers. Paris, Louvre.

595. Tonschüssel mit Abformungen von Tieren und Pflanzen. Paris, Louvre.

Saint-Porchère

596. Kandelaber mit den Initialen Heinrichs II. und Katharinas von Medici. Fayence von Saint-Porchaire. Paris, Petit Palais (Sammlung Dutuit).

Siegburg

597. 1. Siegburger Becher mit Wappen. Steinzeug, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. 17,5 cm hoch.
2. Siegburger Dreibilderschnelle. Bez. und dat. L. W. 1572. Steinzeug, 34 cm hoch.
3. Kölner Pinte mit Masken und Rosen. Um 1540. Steinzeug, 18 cm hoch.
597, 1—3. Köln, Rheinisches Museum.

Annó Knütgen

Töpfer, Leiter einer angesehenen Werkstatt, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Siegburg, seit 1590 in Höhr tätig, wo er bald darauf starb.

598, 1. Siegburger Pulle mit biblischen Bildern. 1566. Steinzeug, 24 cm hoch. Köln, Rheinisches Museum.
2. Schnabelkanne mit dem Bergischen Wappen. Nach 1567. Steinzeug, 22 cm hoch. Köln, Rheinisches Museum.

599. Siegburger Feldflasche mit dem Wappen von Jülich-Cleve-Berg. Um 1572. Steinzeug, 39 cm hoch. Köln, Rheinisches Museum.

600, 1. Buntglasierter Kachelofen. Oben biblische Helden, unten biblische Szenen. 16. Jahrhundert. Nürnberg, Burg.

600, 2. Grünglasierter Kachelofen, dem Augustin Hirschvogel zugeschrieben. Mitte des 16. Jahrhunderts. Nürnberg, Burg.

601. Deutsche Gläser des 16. Jahrhunderts: Krautstrunk, Igel, Spechter, Paßglas, Römer. Berlin, Schloßmuseum.

SCHMIEDEARBEITEN etc.

602. Prunkharnisch Kaiser Karls V. Um 1550. Wien, Kunsthistorisches Museum.

603. Prunkharnisch Kurfürst Christians II. von Sachsen (Teilansicht). Dat. 1599. Augsburger Arbeit. (Der Streithammer nicht zugehörig.) Dresden, Historisches Museum.

604. 1. Brunnenlaube im Arkadenhof des Landhauses zu Graz. 1590. Bronzeguß von Thomas Auer und Max Wening.
2. Brunnenlaube in Schloß Neuhaus.

605. Eisernes Gitter am Grabmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen. 1595. Freiberg in Sa., Dom.

606. Eisernes Gitter am Grabmal Kaiser Maximilians I. Innsbruck, Hofkirche.

TAFELVERZEICHNIS

Tafel	I	nach Seite	102		Tafel	XXVI	nach Seite	310
„	II	„ „	112		„	XXVII	„ „	326
„	III	„ „	114		„	XXVIII	„ „	336
„	IV/V	„ „	122		„	XXIX	„ „	348
„	VI	„ „	128		„	XXX	„ „	354
„	VII	„ „	142		„	XXXI	„ „	378
„	VIII	„ „	144		„	XXXII	„ „	386
„	IX	„ „	160		„	XXXIII	„ „	398
„	X	„ „	164		„	XXXIV	„ „	414
„	XI	„ „	170		„	XXXV	„ „	420
„	XII	„ „	178		„	XXXVI	„ „	430
„	XIII	„ „	182		„	XXXVII	„ „	438
„	XIV/XV	„ „	190		„	XXXVIII	„ „	446
„	XVI	„ „	194		„	XXXIX	„ „	448
„	XVII	„ „	202		„	XL	„ „	474
„	XVIII	„ „	210		„	XLI	„ „	496
„	XIX	„ „	234		„	XLII	„ „	508
„	XX	„ „	246		„	XLIII	„ „	514
„	XXI	„ „	252		„	XLIV	„ „	518
„	XXII	„ „	256		„	XLV	„ „	548
„	XXIII	„ „	262		„	XLVI	„ „	566
„	XXIV	„ „	268		„	XLVII	„ „	576
„	XXV	„ „	302		„	XLVIII	„ „	582

Tafel XLIX . . nach Seite 586

Aachen 62, 626.
—, Hans von 62, 625.
Abbate, Niccolo dell' 639.
Adolf, Herzog von Burgund 621.
Aeken, Hieronymus van, s. Bosch.
Aelst 620.
Aertsen, Pieter 56, 329, 330, 623.
Aken, Gabriel von 635.
Alba, Herzog von 58.
Albert, Erzherzog 626.
Albrecht I., Herzog von Preußen 451, 632.
— von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, Kardinal 28, 166, 193, 612, 613.
Alpenländer, Deutsche 30.
Altdorfer, Albrecht 30—32, 34, 82, 196—206, 613 bis 617, Taf. XVII.
—, Erhard 635.
—, Ulrich 613.
Altenstetter, David 581, 586, 642, 643.
Amberger, Christoph 35, 260, 618.
Amboise, Kardinäle von, s. George.
—, Schloß 88.
—, Schloßkapelle (Reliefs) 76, 462, 633.
Ambras, Schloß 11, 76, 88.
Amerbach, Bonifacius 242, 618.
Amiens, Kathedrale (Reliefs) 76, 463, 633, 639.
Amstel, Jan van 56.
Amsterdam 619, 622, 623 bis 625.
—, Niederländisches Museum (Schrank) 579, 642.
—, Rijksmuseum (Barendsz) 374, 625.
—, — (Geertgen) 264, 619.
—, — (Ketel) 375, 625.
Amsterdam, Rijksmuseum (Meister der Virgo inter Virgines 621).
—, — (Scorel) 623, Tafel XXVII.
—, — Rückenlaken, gestickt 93, 568, 641.
—, Cornelisz van, s. Cornelisz.
Andely, s. Le Grand-Andely.
Anet, Schloß 78, 90, 473, 634.
Angers, Haus des Adam 553, 640.
Anna von Bretagne 77, 634.
Annaberg, Annenkirche (Adolf Daucher) 72, 81, 432, 631.
Antonius-Brüderschaft zu Isenheim 27.
Antwerpen 18, 41, 47—52, 54, 56—58, 61, 62, 73, 74, 86, 87, 93, 94, 584, 620 bis 626, 632, 638, 641.
—, Kathedrale 86.
—, Museum (Jean Clouet) 384, 626.
—, — (Frans Floris) 361, 624.
—, — (Metsys) 48, 284, 285, 620.
—, Rathaus 87, 638, Tafel XLIV.
Antwerpener Altarwerke 50.
Architektur 79ff.
Arthur, König von England 628, Taf. XXXIII.
Aschaffenburg 613.
— Schloß 84, 499, 636.
Asper, Hans 619.
Aubeaux, Pierre des 471, 634.
Auer, Thomas 645.
Augsburg 10, 35, 36, 41, 71, 72, 610, 616—618, 625, 629, 631, 633, 635, 636, 642, 643, 645.
—, Augustusbrunnen 459, 633.
—, Gemäldegalerie (Burgkmair) 224, 616.
Augsburg, Gemäldegelerie (Holbein d. Ä.) 235, 617.
—, Gymnasium St. Anna 85.
—, Rathaus 85, 505, 637.
—, Sammlung Holzschuher (Altdorfer) 204, 615.
—, St. Anna, Fugger-Kapelle 72, 81, 82, 431, 433, 481, 631, 635.
—, Zeughaus 85, 504, 637.
Avignon 64.

Backoffen, Hans 71, 440 bis 442, 631, 632.
Badouin, Claude 567, 641.
Bahr, Jacob 484, 635.
Balbiani, Valentine 78, 477, 634.
Baldung, Hans, 25—27, 30, 34, 35, 38, 172—183, 612f., Taf. XII, XIII.
Bamberg, Alte Hofhaltung 84, 497, 636.
—, Liebfrauenkirche (Veit Stoß) 68, 391, 628.
Barbari, Jacopo de' 25, 52, 72, 612.
Barcelona 641.
Barendsz, Dirck 63, 374, 625.
Bar-le-Duc, St. Pierre (Richier) 77, 467, 634.
Barock 55.
— „Spätgotisches" 32.
Basel 17, 37, 610, 617—621, 622, 625.
—, Haus zum Tanz 40, 255, 619.
—, Öffentl. Kunstsammlung (Manuel Deutsch) 261, 619.
—, — (Urs Graf) 619, Tafel XXIII.
—, — (Holbein d. J.) 38, 39, 239—242, 244, 256, 572, 617—619, 642.
—, — (Scorel) 328, 623.
—, — (Stimmer) 262, 619.
Bauernbruegel = Peter Breugel d. Ä.
Bayern 14.

Bayonne, Museum (Dürer) 48.
Beaugrant, Guyot de 75, 633.
Beauregard, Guyot de 86, 638.
Beck, Leonhard 35, 234, 617.
Beham, Barthel 25, 38.
—, Hans Sebald 25.
Beierlin, Hans, s. Peuerlin.
Beke, Joos van der (= Joos van Cleve) 621.
Bellini, Giovanni 21.
Bentheim, Lüder von 506, 507, 637.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Altdorfer) 203, 615.
—, — (Amberger) 260, 620.
—, — (Bosch) 269, 619.
—, — (Bruyn) 304, 621.
—, — (Cornelisz van Amsterdam) 277, 620.
—, — (Cranach d. Ä.) 32, 216—218, 616, Taf. XVIII.
—, — (Adolf Daucher) 431, 631.
—, — (Dürer) 20, 116, 610, Taf. VI.
—, — (Elsheimer) 626, Taf. XXXI.
—, — (Flötner) 414, 629.
—, — (Geertgen) 43, 619, Taf. XXIV.
—, — (Holbein d. J.) 246, 618.
—, — (Hans von Kulmbach) 170, 612, Taf. XI.
—, — (Leinberger) 427, 630.
—, — (Lucas van Leyden) 316, 622.
—, — (Meister der Münchener Anbetung) 296, 621.
—, — (Meister der Virgo inter Virgines) 276, 619.
—, — (Metsys) 289, 620.
—, — (Schongauer) 99, 609.
—, — (Peter Vischer d. J.) 413, 629.
—, — (Vos) 366, 624.
—, Kupferstichkabinett (Altdorfer) 206, 615.
—, — (Baldung) 182, 613.
—, — (Bruegel) 354, 355, 358, 624.
—, — (Cranach) 220, 616.
—, — (Dürer) 131, 135—137, 141, 611.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Flötner) 642, Taf. XLVII.
—, — (Grünewald) 194, 613, Taf. XVI.
—, — (Holbein d. Ä.) 238, 617.
—, — (Holbein d. J.) 254, 255, 618.
—, — (Huber) 209, 615.
—, Lipperheide'sche Sammlung (Huber) 31.
—, Münzkabinett 589 bis 591, 608, 643, 644.
—, Schloßmuseum (Gläser) 601, 645.
—, — (Pommerscher Kunstschrank) 581, 642.
—, — (Schreinerarbeiten) 576, 577, 642.
—, — (Temperantiaschüssel) 587, 643.
—, — (Wappenscheibe) 573, 642.
Bern 618.
Biard, Noël 639.
—, Pierre d. Ä. 537, 639.
Biberach 638.
Bildnismalerei in Deutschland 37f.
—, Französische 51.
Binche, Schloß 86.
Birague, René de 78, 634.
Bles, Herri met de 50, 620.
Blocklandt, Antonis 625.
Bloemaert, Abraham 62, 365, 624.
—, Cornelis 624.
Blois, Schloß 89, 90, 539 bis 542, 634, 639.
Blondeel, Lancelot 74, 454, 633.
Boleyn, Anna 618.
Bolla, Marco della 635.
Bologna 634.
—, Giovanni da 75, 633.
Bontemps, Pierre 634.
Bordeaux, Kathedrale (Gruppe der hl. Anna) 76, 466, 633.
Born, Dederich 618, Taf. XX.
Borset, François 86.
Bosch, Hieronymus 42 bis 45, 49, 50, 56—58, 269 bis 275, 619, 620, 623.
Bourgogne, Jacqueline de 622, Taf. XXVI.
Bouts, Dirck 43, 47.
Brandenburg 637.
Brant, Sebastian 136, 611.
Braunschweig, Gewandhaus 509, 637.
—, Museum (Cornelisz van Haarlem) 368, 625.
—, — (Frans Floris) 362, 624.
—, — (Schwarz) 588, 643.
Braunschweiger Monogrammist 56.
Breisach 609.
—, Münster (Meister H. L.) 443, 632.
Bremen, Essighaus 516, 638.
—, Kornhaus 506, 637.
—, Kunsthalle (Dürer) 140, 611, Taf. VII.
—, Rathaus 507, 637.
Brendel, Erzbischof von Mainz 642.
Brescia 39.
Breslau, Dom 82, 486, 635.
Breu d. Ä., Jörg 35.
Brézé, Louis de 77, 470, 634.
Brieg, Piastenschloß 82, 484, 635.
Bril, Mattheus 626.
—, Paul 63, 379, 626.
Briot, François 587, 643.
Bristol, St. Peter's Hospital 533, 638.
Brixen, Dom 609.
Bronzino, Angelo 61, 62.
Brou 632.
—, Notre-Dame (Meit) 72, 74, 447, 632.
Brouwer, Adriaen 61.
Brüderschaften der Schmerzensmutter 75.
Bruegel bei Breda 623.
Bruegel, Jan 63, 377, 626.
—, Peter d. Ä. 42, 45, 56 bis 61, 63, 332 bis 360, 623, 626, Taf. VIII—XXX.
Brügge 41, 46, 620, 633.
—, Archäologisches Museum (Meit) 445, 632.
—, Justizpalast (Blondeel) 74, 454, 633.
—, Kanzleigebäude (Greffe) 87, 520, 638.
—, Städtisches Museum (David) 278, 281, 620.
Bruneck 609.
Brünn 630.

Brüssel 53, 72, 73, 93, 618, 622, 623, 625, 626, 638.
—, Gemäldegalerie (Aertsen) 329, 623.
—, — (Peter Bruegel d. Ä.) 333, 344, 349, 623, 626.
—, — (Cranach d. Ä.) 221, 616.
—, — (Hemessen) 331, 623.
—, — (Meister von Moulins) 382, 626.
—, — (Metsys) 48, 286, 287, 620.
—, — (Mostaert) 283, 620.
—, — (Orley) 313, 622.
—, Musée Cinquantenaire (Wandteppiche) 561, 641.
—, Ste. Gudule (Glasfenster) 571, 642.
Brüsseler Wandteppiche 560 bis 566, 641, Taf. XLVI.
Bruyn, Bartholomäus 51, 304, 621.
Budapest, Museum (Orley) 312, 622.
Büdingen 636.
Buffon, George Louis 18.
Bullant, Jean 89, 90, 548, 639.
Burckhardt, Jakob 30, 61.
Burghley House 527, 638.
Burkmair, Hans 31, 34 bis 36, 38, 48, 72, 224—231, 616—618.
—, Thoman 616.
Burgund, Herzöge von 64, 92.

Caen, Hôtel d'Escoville 545, 639.
—, Museum (Floris) 363, 624.
—, St. Pierre 89, 536, 639.
Cambridge, Cajus College 88, 534, 638.
—, Trinity College 88, 532, 638.
Campagnola, Domenico 59.
Caracci, Annibale 63.
Carondelet, Jan 311, 622.
Castricus, Jacobus 323, 622.
Cellini, Benvenuto 37, 77.
Chalons, Graf René de 77, 467, 634.
Chambord, Schloß 90, 543, 639.
Champagne, Bildhauerei 76.
Chantilly, Musée Condé (Jean Clouet) 385, 626.
—, — (Dürer) 122, 142, 610, 611.
—, Sammlung Rothschild (Jamnitzer) 582, 642, Taf. XLVIII.
Chartres, Kathedrale 88.
Cheseman, Robert 249, 618.
Christian II., König von Dänemark 87.
— IV., König von Dänemark 87, 638.
— II., Kurfürst von Sachsen 603, 645.
Christine von Dänemark 253, 618.
Cicero 233, 617.
Claeszen, Allaert 623.
Cleve 632.
Cleve, Hendrik van 623.
—, Joos van 51, 64, 65, 87, 300—303, 621, Taf. XXV.
Clouet, François 64, 386, 387, 626, Taf. XXXII.
—, Jean 64, 384, 385, 588, 626, 643.
Cock, Hieronymus 57, 60, 61, 621.
—, Jan de 50, 54, 297, 621.
—, Matthijs 621.
Cocxie, Michiel van 93, 566, 641.
Coecke van Aelst, Peter 53, 57, 93, 323, 570, 622, 623, 642.
Coignet, Gillis 625.
Colin, Alexander 75, 636.
Colombe, Michel 76, 464, 465, 633, 638, 641.
Colyn de Nole, Jacob 74, 75.
Coninxloo, Gillis van 63, 376, 625, 626.
Corneille de Lyon 65, 388, 627.
Cornelisz van Amsterdam, Jacob 46, 54, 277, 619.
— van Haarlem, Cornelis 62, 368, 625.
Cornwall, Sir George of 618, Taf. XXI.
Cortez, Fernando 589, 643.
Cortona, Domenico da 89, 90.
Courteys, Pierre 94.
Cranach, Hans 33.
—, Lucas der Ältere 27, 31 bis 35, 37, 210—223, 616, Taf. XVIII.
Cranach, Lucas der Jüngere 33, 616.
Crivelli, Andrea 490, 635.
Croes, Lenaert 625.
Cuspinian, Johann und Anna 212, 213, 616.

Dalem, Cornelis van 625.
Damblain 643.
Dänemark 41.
Dänische Architektur 87, 523—525, 638.
Dantiscus, Johann, Bischof 643.
Danzig, Zeughaus 510, 637.
Darmstadt, Schloß (Holbein d. J.) 39, 245, 618.
Dashorst, Antonis van, s. Mor.
Daucher, Adolf 72, 431—433, 630, 631, 635.
—, Hans 72, 73, 434—436, 631.
David, Gerard 42, 46, 49, 52, 278—282, 620.
Delft 44, 622, 625.
Delorme (de l'Orme), Philibert 89—91, 547, 639.
Deschler, Joachim 591, 629, 644, Taf. XXXIV.
Dessau, Gemäldegalerie (Cranach d. Ä.) 215, 616.
Détampes, Madame 634.
Deutsch s. Manuel, Niklaus.
Deutschand 41, 626.
Dietrich, Wendel 491, 636.
Dinant 49, 620.
Dinslaken 632.
Dinteville, Jean de 248, 618.
Dirksz, Barend 625.
Donaueschingen, Gemäldegalerie (Meister von Meßkirch) 171, 612.
Donaustil 30—32, 39, 44, 615.
Douvermann, Heinrich 67, 74, 448, 632.
Dresden, Gemäldegalerie (Engebrechtsz) 314, 622.
—, Historisches Museum (Prunkharnisch) 603, 645.
—, Kupferstichkabinett (Peter Bruegel d. Ä.) 360, 624.
—, Schloß, Georgentor 82, 487, 635.

Dresden, Schloß, Hof des Moritzbaus 84, 496, 636.
Dreyer, Benedikt 71, 449, 632.
Dubroeucq, Jacques 74, 75, 86, 453, 632.
Ducerceau (du Cerceau), Jacques Androuet d. Ä. 89.
Düren, Statius von 483, 635.
Dürer, Agnes 17, 130, 610.
—, Albrecht 14, 16—27, 30 bis 35, 37, 39, 41, 47—50, 52, 54, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 72, 80, 82, 92, 94, 110 bis 169, 588, 609—612, 643, Taf. II bis X.
Düring, Nikolaus 635.
Dürner, Hans, 517, 638.
Dworschak, Fritz 608.
Dyck, Anton van 63.

Eck, Leonhard von 592, 644.
Écouen, Schloß 90, 548, 634, 639.
Edelmetallarbeiten 580 bis 587, 642.
Eichstätt 629, 631.
Eleonore, Königin von Frankreich 621, Taf. XXV.
Elisabeth von Brandenburg 409, 410, 629.
— von Frankreich, Gemahlin Karls IX. 386, 626.
— von Valois, Königin von Spanien 373, 625.
Elsheimer, Adam 63, 626, Taf. XXXI.
Elsheimer, Adam 63, 626, Taf. XXXI.
Email 593, 644.
Engebrechtsz, Cornelis 54, 314, 622.
Engelhard, Daniel 636.
—, Hans 636.
Englische Architektur 87, 88, 526—534, 638.
Epstein, Johann zu 599, 644.
Erasmus von Rotterdam 37, 38, 40, 49, 243, 618.
Erhart, Gregor 72, 430, 630, 631, Taf. XXXVI.
Ernst, Herzog von Sachsen 69.
Escorial, Gemäldegalerie im Kloster (Bosch) 272, 274, 275, 619.
—, — (Patinier) 295, 620.
Eyck, Jan und Hubert van 13, 49.

Feldkirch, Pfarrkirche (Huber) 31, 615.
Ferdinand I., Deutscher Kaiser 616, 644.
—, Erzherzog von Tirol 11, 644.
Florenz 61, 633, 634.
—, Uffizien (Dürer) 19, 115, 610.
— (Mor) 370, 625.
Floris, Cornelis 74, 75, 87, 93, 94, 451, 452, 632, 638, Taf. XLIV.
—, Frans 61, 62, 361—364, 624, 632.
Flötner, Peter 73, 83, 85, 94, 414, 492, 575, 629, 636. 642, Taf. XLVII.
Foix, Marguerite de 464, 633.
Fontainebleau, Schloß 65, 77, 78, 89, 90, 474, 546, 547, 625, 634, 639, 641.
—, — (Wandteppich) 77, 562, 641.
—, Schule von 90.
Fouquet, Jean 64.
François, Bastien und Martin 88, 535, 638.
Franken 14.
Frankenthal 625.
Frankfurt a. M. 609, 617, 626.
—, Salzhaus 513, 637.
—, Staedelsches Kunstinstitut (Peter Bruegel d. Ä.) 357, 624.
—, — (Cranach d. Ä.) 33, 214, 616.
—, — (Grünewald) 29, 192, 613.
—, — (Holbein d. J.) 618, Taf. XXI.
Frankreich 41, 622, 623, 625.
— Architektur 635—640.
— Malerei 64.
Franz I., König von Frankreich 64, 76, 77, 90, 626, 634, 639, 641, 643.
—, Dauphin, Sohn Franz' I. 384, 626.
— II., König von Frankreich 626.
Franz II., Herzog der Bretagne 76, 464, 633.
Frauenstein, Wallfahrtskirche (Erhart) 430, 630, Taf. XXXVI.
Frederiksborg, Schloß 87.
Freiberg i. S., Dom, Gitter 605, 645.
—, — Tulpenkanzel 81, 424, 630.
Freiburg i. Br. 612, 617.
—, Münster (Baldung Grien) 26, 172—175, 612.
—, Städt. Sammlungen (Baldung Grien) 177, 612.
—, — (Meister des Hausbuchs) 103, 609.
Frey, Martin 633.
Friedrich II., König von Dänemark 87, 638.
— der Weise, Kurfürst von Sachsen 33.
— Kasimir, Kardinal von Krakau 407, 629.
Fries, Hans 618.
Frueauf, Rueland d. Ä. 14, 108, 109, 609.
Frundsberg, Margarete von 591, 644.
Fugger 10, 35, 72, 633.
—, Jakob 588, 643.
— -Kapelle s. Augsburg.

Gaillon, Schloßkirche 465, 633.
Gatti, Bernardino 625.
Gebel, Matthes 589, 592, 643, 644.
Geertgen tot Sint Jans 42, 43, 45—47, 264—268, 619, 620, Taf. XXIV.
Gelehrtenportrait (Metsys) 48.
Gemmingen, Uriel von 441, 631.
Genf 634.
Gent 51, 52, 622, 634, 638.
Georg II., Herzog von Schlesien 635.
George I. und II., Kardinäle von Amboise 471, 634.
Gerhard, Hubert 75, 457 bis 459, 633.
Ghisi, Giorgio 60.
Giocondo, Fra 89.
Gisze, Georg 246, 618.
Giusto s. Juste.
Gläser, Deutsche 601, 645.
Glasgow, Museum (Meister von Moulins) 381, 626.

Glasmalerei 93, 569—573, 642.
Glöckler, Ulrich 517, 638.
Goes, Hugo van der 43, 47, 52, 64.
Gorkum 624.
Görlitz, Bürgerhaus in der Neißstraße 485, 635.
—, Rathaustreppe 85, 495, 636.
Gossaert, Jan, s. Mabuse.
Gotha, Landesmuseum (Meit) 446, 632.
Goethe 9, 16.
Goetkind, Peter 626.
Gottesau, Schloß 637.
Götz, Sebastian 637.
Gouda 625.
Gouffier, Guillaume 385, 626.
Goujon, Jean 77—78, 89, 90, 94, 470—473, 549, 634, 639, 642, Taf. XL, XLV.
Graf, Urs 619, Taf. XXIII.
Graz 625.
—, Landhaus, Brunnenlaube 604, 645.
Grien s. Baldung.
Gripsholm, Schloß 87, 521, 638.
Grünewald, Matthias 16, 27 bis 32, 35, 37, 41, 47, 80, 184—195, 613, Taf. XIV und XV.
Gustav Wasa, König von Schweden 87, 638.
Gwandtschneider, Margareta 592, 644.

Haag 627, 633.
—, Mauritshuis (Holbein d. J.) 249, 618.
—, Museum Bredius (Peter Bruegel d. Ä.) 352, 624.
—, Sammlung C. Th. F. Thurkow (Scorel) 326, 623.
Haarlem 43, 46, 619, 620, 622, 625, 638.
—, Cornelisz van, s. Cornelisz.
Habich, Georg 608, 643.
Habsburgische Hauskrone 586, 643.
Hadrian VI., Papst 55, 622.
Hagenau, Nikolaus von 28, 71, 438, 631, Taf. XXXVII.
Hagenauer, Friedrich 590, 643.
Hainhofer, Philipp 642.
Hal, Martinskirche (Mone) 74, 450, 632.
Halle a. d. Saale 636.
—, Domkirche 613.
—, — (Backoffen-Schüler) 71, 442, 632.
Hals, Frans 63.
Hamburg, Kunsthalle (Peter Bruegel) 624, Taf. XXX.
Hampton Court, Schloß 39, 88, 526, 638.
—, — Gemäldegalerie (Holbein d. J.) 247, 618.
Hartenfels, Schloß, s. Torgau
Hatfield House, Schloß in Hertfordshire 529, 638.
Hedio, Caspar 590, 644.
Heemskerk, Marten van 55.
Heidelberg 637, 643.
—, Schloß, Friedrichsbau 84, 637, Taf. XLII.
—, — Ottheinrichsbau 84, 85, 636, Taf. XLI.
Heider, Jakob 636.
Heilbronn, St. Kilian, 82, 88, 488, 635.
Heiligenberg, Schloß 90, 498, 517, 636, 638.
Heinrich VIII., König von England 37, 38, 617, 618, 640.
—, II., König von Frankreich 78, 90, 94, 475, 476, 547, 578, 596, 627, 634, 639, 642, 644.
Heinz, Josef 62, 369, 625.
Hellerscher Altar 20, 29, 132, 133, 192, 611, 613.
Helsingör, Schloß Kronborg 87, 523, 638.
Hemessen, Jan van 56, 331, 623.
Hemixen 623.
Henneberg, Berthold von 440, 631.
—, Elisabeth Gräfin zu 409, 410, 629.
—, Hermann VIII., Graf zu 408, 410, 629.
—, Gräfin von 612.
Herberstein, Sigismund von 589, 643.
Hering, Loy 72, 437, 631, 635.
Hermann, Georg 591, 644.
Heron, Cecily 257, 618.
s'Hertogenbosch 44, 619, 633.
Hieber, Hans 82, 489, 635.
Hildesheim, Knochenhauer-Amtshaus 503, 637.
—, Wedekindsches Haus 512, 637.
Hirschvogel, Augustin 645.
— -Saal s. Nürnberg.
Hof 636.
Hofmann, Nickel 500, 636.
Höhr 645.
Holbein, Ambrosius 37, 238, 617.
—, Elsbeth 244, 618.
—, Hans der Ältere 36, 72, 235—238, 616, 617.
—, Hans der Jüngere 16, 36—40, 47, 49, 53, 64, 85, 92—94, 238—259, 572, 617—619, 642, Taf. XX bis XXII.
Holl, Elias 85, 504, 505, 637, Taf. XLI.
Holland 54.
Holzschuher, Ludwig 592, 644.
Hoogstraeten, Katharinenkirche 570, 642.
Horst, Schloß 636.
Howard, Thomas, Herzog von Norfolk 250, 618.
Huber und Hueber, Hans, s. Hieber.
Huber, Wolf 30—32, 207 bis 209, 615.
Hutten, Ulrich von 16.

Iglau 644.
Imhoff, Hans 128, 610.
Ingolstadt, Minoritenkirche (Hans Daucher) 436, 631.
Innsbruck 616, 625, 635.
—, Hofkirche 82, 490, 635.
—, — (Maximiliansgrab) 70, 75, 398, 606, 628, 645, Taf. XXXIII.
Isabella von Portugal 571, 626, 642.
Isenbrant, Adriaen 46.
Isenheim, 27, 36, 613, 617.
Isenheimer Altar (Grünewald, Nikolaus von Hagenau) 27, 71, 184—190, 438, 613—615, 631, Taf. XIV/XV, XXXVII.
Italien 10, 17, 41, 623—626, 629.

Jakobsz, Cornelis 625.
Jacopo de' Barbari, s. Barbari.
Jamnitzer, Christoph 637.
—, Wenzel 73, 94, 417, 582, 592, 630, 642, 644, Taf. XLVIII.
Jannet s. Clouet.
Jean de Paris 626.
Jerusalem 622.
Joest van Haarlem, Jan 621.
Johann Friedrich der Großmütige, Kurfürst von Sachsen 616, 636.
Joos van Cleve, siehe Cleve.
Joris, David 328, 623.
Juste (Giusto), Antoine und Jean 77, 469, 634.
Justi, Carl 50.

Kachelöfen, Deutsche 600.
Kalkar 74, 632, 636.
Kalkreut 613, Taf. VII.
Kampen 75.
Kannengießer, Dorothea 239, 617.
Karl V., Deutscher Kaiser 74, 93, 312, 445, 564, 571, 584, 602, 621, 622, 632, 633, 638, 641—643, 645, Taf. XLVI.
— VIII., König von Frankreich 88, 626.
— IX., König von Frankreich 626, 627, 642, Taf. XXXII.
Karl Roland, Dauphin von Frankreich 383, 626.
Kärnten 55.
Kassel 636.
—, Gemäldegalerie (Joos v. Cleve) 303, 621.
—, — (Dürer) 21, 610, Taf. II.
—, — (Scorel) 327, 623.
Kaufbeuren 631, 644.
Keldermans, Rombout 86, 518, 638.
Kels, Hans 591, 644, 646.
Keramik 644.
Kern, Leonhard 637.
Ketel, Cornelis 63, 375, 625.
Ketzel, Wolf 589, 643.
Key, Lieven de 87, 519, 638.
Kirchheim a. d. Mindel, Schloß 633, 636,
„Kleinmeister" 26.
Knütgen, Anno 598, 599, 645.
Kobler, Michel 573, 642.
Kölderer, Jörg 31.
Kolmar 17, 609, 610, 642.
—, Museum (Grünewald) 27, 184—190, 613, Taf. XIV und XV.
—, — (Nikolaus von Hagenau) 438, 631, Tafel XXXVII.
—, — (Schongauer) 14.
Köln 51, 619, 621, 622, 636, 643.
—, Rathausvorhalle 83, 493, 636.
—, Rheinisches Museum (Steinzeug) 597—599, 645.
Königsbach 637.
Königsberg i. Pr. 637.
—, Dom (Cornelis Floris) 451, 632.
Konstantinopel 622.
Konstanz 609.
Kopenhagen, Börse 87, 525, 638.
—, Schloß Frederiksborg 87.
—, Schloß Rosenborg 87, 524, 638.
Krafft Adam 68—70, 395 bis 397, 628.
Krakau, Dom (Hermann Vischer d. J.) 407, 628, 629.
—, Marienkirche (Veit Stoß) 67, 392—394, 628.
Krebs, Konrad 84, 494, 636.
Kronach 616.
Kronberg s. Schweickhardt.
Kronborg, Schloß 87, 523, 638.
Krug, Ludwig 643.
Kulmbach, Hans Suess von 25, 38, 48, 170, 612, Taf. XI.
Kunstgewerbe 92—94.

Labenwolf, Pankraz 73, 416, 630.
La Marck, Erard de 86.
La Haye s. Corneille de Lyon.
Lampe, Hans 509, 637.
Landschaftsmalerei, Deutsche 30, 31.
—, Niederländische 45, 49.
Landshut 630.
—, Residenz 81, 90, 482, 635.
La Rochelle, Stadthaus 556, 640.
Laun, Benesch von 636.
Laurana, Francesco 76.
Léau 74.
Lebreton, Gilles 90, 546, 639.
Le-Grand-Andely, Notre-Dame 89, 538, 639.
Leiden 619, 621, 622, 640.
—, Museum (Lucas van Leyden) 317, 622.
—, Rathaus 87, 519, 638.
—, s. a. Leyden.
Leinberger, Hans 67, 71, 425 bis 428, 630.
Leipzig, Rathaus 85.
Lemoyne, Robert 640.
Le Prestre, Blaise 639.
Le Roux, Guillaume 639.
— —, Roullant 471, 634.
Lescot, Pierre 77, 89, 90, 639, Taf. XLV.
Leyden, Huig Jakobsz van 622.
—, Jan van 621.
—, Lucas van 42, 54—56, 315—322, 622.
Limoges 94, 593, 644.
Limousin, Léonard 94, 593, 644.
Linz 63, 626.
Lionardo da Vinci 24, 48, 51, 65.
Lira, Valentin von 635.
Lisieux, Fachwerkhäuser 552, 640.
Lissabon 625.
—, Nationalmuseum (Bosch) 45.
—, — (Dürer) 20, 125, 610.
Lochmann, Elsbeth 262, 619.
Lombard, Lambert 624.
Lombardische Schule 51.
London 37, 617, 621, 625, 638.
—, British Museum (Meit) 445, 632.
—, National Gallery (Baldung) 176, 612.
—, — Peter Bruegel d. Ä.) 623, Taf. XXVIII.
—, — (David) 280, 620.
—, — (Geertgen) 44, 268, 619.
—, — (Holbein d. J.) 248, 253, 618.
—, — (Lucas van Leyden) 315, 622.
—, — (Mabuse) 52, 306, 621, 622, Taf. XXVI.

London, National Gallery (Metsys) 288, 620.
—, Middle Temple 531, 638.
—, Privatbesitz (Mabuse) 310, 622.
—, Sammlung Bischoffsheim (Mor) 373, 625.
—, Colnaghi & Co. (Dürer) 134, 611.
—, Sammlung Lady Seaforth (Meister des hl. Ägydius) 380, 626.
Longford Castle 528, 638.
L'Orme, Philibert de, s. Delorme.
Lorrain, Claude 63.
Lothringen 634.
Löwen 47, 620.
Lübeck 71, 632, 635.
—, Marienkirche (Dreyer) 449, 632.
Ludwig X., Herzog von Bayern 630.
— XII., König von Frankreich 77, 89, 469, 626, 634, 639.
— II., König von Ungarn 617, Taf. XIX.
Lüneburg 632.
—, Bürgerhaus in der Lünertorstraße 511, 637.
Luther, Martin 18, 22, 33.
Lüttich 624.
—, Justizpalast 86.
Lützelburger, Hans 618.
Luzern 37, 617.
Lyon 626, 627, 639.
—, Corneille de, s. Corneille.

Mabuse (Jan Gossaert) 42, 52, 53, 55, 58, 306—311 621, 622, Taf. XXVI.
Madrid 625.
—, Prado-Museum (Bosch) 271, 619.
—, — (Peter Bruegel d. Ä.) 337, 623.
—, — (Dürer) 20, 21, 111, 118, 119, 128, 610.
—, — (Patinier) 50, 294, 620.
—, Schloß (Wandteppich) 564, 641.
Magdeburg, Dom (P. Vischer) 69.
Mailand 635
Mainz 71, 609, 613, 629, 631, 636.
Mainz, Dom (Backoffen) 440, 441, 631.
—, — (Chorgestühl) 574, 642.
—, St. Gangolph 642.
Maler, Valentin 592, 644.
Malvagna-Triptychon 307, 622.
Mander, Karel van 59.
Mandyn, Jan 624.
Manierismus 11, 55, 63, 70, 77, 78.
—, Deutscher 61—63.
—, Niederländischer 61—63.
Manieristen, Antwerpener 50 bis 52, 54, 73, 75, 86, 87, 93, 641.
—, Florentiner 61, 62.
—, Italienische 625.
Mantegna, Andrea 14, 17, 610.
Manuel, Niklaus, genannt Deutsch 261, 618.
Marcanton 54.
Margarete von Österreich 11, 52, 53, 72, 86, 620, 622, 632, 638, 641.
Maria Stuart 387, 627.
— von Ungarn 86, 633.
Massys und Matsys s. Metsys.
Matthias, Deutscher Kaiser 63, 626.
Matthias Corvinus, König von Ungarn 636.
Maubeuge 621.
Maximilian I., Deutscher Kaiser 21—23, 25, 31, 34, 35, 66, 70, 75, 93, 94, 126, 138, 139, 155, 229, 230, 398, 583, 606, 610, 611, 617, 628, 642, 645, Taf. XXXIII.
— II., Deutscher Kaiser 629, 633.
Maximiliansgrab s. Innsbruck.
Mazzoni, Guido 76.
Mecheln 11, 51, 52, 72, 75, 621, 626, 632, 637—638.
—, Justizpalast 86, 518, 638.
—, Haus zum Salm 87.
Medaillen 588—592, 643, 644.
Medici, Katharina von 78, 475, 476, 596, 634, 639, 644.
Meister des hl. Ägydius 64, 380, 626.
— des Amsterdamer Kabinetts, s. Meister des Hausbuchs.
— des Bartholomäus-Altars 263, 619.
—, Französische 460—463, 466, 633.
— H. L. 71, 443, 444, 632.
— der weiblichen Halbfiguren 51, 305, 621.
— des Hausbuchs 14, 44, 102, 103, 609, Taf. I.
— von Meßkirch 25, 171, 612.
— der Mindelheimer Sippe 439, 631.
— von Moulins (s. a. Perréal) 64, 381—383, 626.
— der Münchener Anbetung 50, 296, 620.
—, Österreichische 421, 422, 630.
— des hl. Rasso 71, 429, 630.
— des Rosenberger 589, 643.
— des Todes Mariae, s. Cleve, Joos van.
— der Virgo inter Virgines 44, 276, 619.
Meit, Konrad 72—75, 445 bis 447, 632, Taf. XXXVIII.
Melanchthon, Philipp 590, 644.
Memling, Hans 41, 46, 52, 620.
Memmingen 617.
Merkelscher Tafelaufsatz 94, 582, 642, Taf. XLVIII.
Merseburg 636.
Meßkirch, Stadtkirche 612.
—, s. Meister von Meßkirch.
Metsys, Quinten 42, 47—54, 56, 57, 60, 64, 69, 93, 284—294, 620, 621.
Meyer, Jakob, Bürgermeister von Basel 39, 239, 245, 617, 618.
Michelangelo 24.
Middelburg 621.
Mindelheim, Liebfrauenkapelle 631.
Mittelalterliches Hausbuch 14.
Mittelrhein 14.
Mone, Jean 74, 450, 632.
Mons 632, 633.

Mons, Ste. Waudru (Dubroeucq) 74, 453, 633.
Montbéliard 643.
Montmorency, Anne de 90, 593, 639, 644.
Moosburg, Münster (Leinberger) 425, 630.
Mor, Antonis 55, 62, 370 bis 373, 625.
More, John 257, 618.
Moret 639.
Moretto 39.
Moritz, Kurfürst von Sachsen 605, 636, 645.
Morus, Thomas 37, 40, 257, 618.
Morvillier, Jean de 78, 478, 634.
Mostaert, Gillis 625.
—, Jan 46, 54, 283, 620.
Moulins, Kathedrale 626 (vgl. Meister von Moulins).
Muffel, Jakob 610, Taf. VI.
München 626, 633, 636.
—, Alte Pinakothek (Altdorfer) 196, 197, 201, 202, 613—615, Taf. XVII.
—, — (Baldung) 179, 180, 612, 613.
—, — (Bartholomäusaltar) 619.
—, — (Burgkmair) 225, 616.
—, — (Joos van Cleve) 300, 621.
—, — (Cranach) 32, 211, 616.
—, — (Dürer) 19—21, 113, 114, 127, 610.
—, — (Grünewald) 28, 29, 191, 193, 613.
—, — (Holbein d. Ä.) 36, 237, 617.
—, — Meister der Anbetung 50, 620.
—, — (Pacher) 106, 107, 609.
—, Frauenkirche 429, 630.
—, Michaelskirche 82, 491, 636.
—, — (Gerhard) 458, 633.
—, Nationalmuseum (Leinberger) 426, 630.
—, Reiche Kapelle 642.
—, Residenz, Wittelsbacher Brunnen 457, 633.
—, Staatsbibliothek (Dürer) 138, 139, 611.
—, Privatbesitz des Wittelsbacher Hauses (Silberaltar) 580, 642.
Münnerstadt 628.
Münster, Sebastian 260, 618.

Nantes 638.
—, Kathedrale (Colombe) 76, 464, 633.
Neapel, Nationalmuseum (Bruegel) 336, 347, 623, 624.
Neidhard-Gotthard, Matthias (=Grünewald?) 613.
Nepveu, Pierre 639.
Neuenstein, Schloß (Hans Daucher) 435, 631.
Neufahrer, Ludwig 592, 644.
Neuhaus, Schloß, Brunnenlaube 604, 645.
New York, Metropolitan Museum (Peter Bruegel d. Ä.) 341, 623.
Niederlande 41f., 610, 616, 622.
—, Architektur 638.
Niederrotweil, Kirche (Meister H. L.) 444, 632.
Nikolaus von Hagenau, s. Hagenau.
Normandie 634.
Notke, Bernt 14, 67, 71, 632, Taf. XXXIX.
Nürnberg 17, 68, 70, 71, 609, 610, 612, 617, 622, 626, 628, 629—630, 643, 644.
—, Burg (Kachelöfen) 600, 645.
—, Brunnenplastik 73, 412, 415, 416, 629, 630.
—, Germanisches Museum (Baldung) Taf. XII.
—, — (Burgkmair) 226, 616.
—, — (Dürer) 19, 20, Taf. IV/V.
—, — (Krafft) 397, 628.
—, — (Labenwolf) 416, 630.
—, — (Meister der Mindelheimer Sippe) 439, 631.
—, — (Paul Vischer) 411, 629.
—, — (Schrank) 575, 642.
—, Hirschvogelsaal 85, 492, 636.
—, Johanneskirchhof 628.
—, Karmeliterkirche 68, 628.
—, Kreuzwegstationen (Krafft) 68.
Nürnberg, Lorenzkirche 81.
—, — (Krafft) 68, 395, 628.
—, — (Stoß) 68.
—, — Volckamer-Fenster 93, 569, 642.
—, Pellerhaus 515, 637, Taf. XLIII.
—, Rathaus 85, 508, 637.
—, Sebalduskirche (Sebaldusgrab) 69, 399 bis 405, 628, 629, 630.
—, — Sogen. Maximilians-Fenster 93.
—, Stadtwaage 68, 396, 628.
—, Toplerhaus 514, 637.

Obbergen, Anthonis van 510, 523, 637, 638.
Oberrhein 14.
Ober-Vellach, Kirche (Scorel) 324, 622f.
Olinger, Georg 591, 644.
Oostszanen 619.
Orléans, Museum (Pilon) 78, 478, 634.
Orley, Barend van 622.
—, Bernaert van 52, 53, 55, 93, 312, 313, 562, 563, 571, 622, 641, 642.
—, Valentin van 622.
Orliac, Jean d' 438, 631.
Oertlin, Benedikt und Hans 636.
Osterode 630.
Österreichische Malerei 32.
Ottheinrich, Kurfürst von der Pfalz 435, 629, 631, 636, Taf. XXXIV.
Oudewater 620.
Ouwater, Aelbert van 619.
Oxford, Bodleian Library 88, 530, 638.
—, Universität (Dürer) 143, 611.

Pacher, Michael 14, 27, 31, 67, 71, 73, 106, 107, 609.
Paderborn, Rathaus 502, 637.
Pahr s. Bahr.
Palermo, Museum (Mabuse) 52, 307, 622.
Palissy, Bernard 94, 594, 595, 644.
Pannemaker, Willem, 564, 641, Taf. XLVI.
Paris 51, 621, 624, 625, 626, 634, 639, 643.

Paris, Bibliothèque Nationale (François Clouet) 387, 627.
—, Fontaine des Innocents 77, 634.
—, Haus Franz' I. 544, 639.
—, Louvre-Bau 77, 90, 549, 639—640, Taf. XLV.
—, Louvre-Sammlungen (Peter Bruegel) 346, 351, 353, 624.
—, — (François Clouet) 386, 626.
—, — (Colombe) 465, 633.
—, — (Deschler) 629, Taf. XXXIV.
—, — (Dürer) 21, 110, 610.
—, — (Geertgen) 265, 619.
—, — (Goujon) 77, 78, 472, 473, 634, Taf. XL.
—, — (Holbein d. J.) 243, 618.
—, — (Meister des Bartholomäus-Altars) 263, 619.
—, — (Metsys) 49, 290, 292, 620.
—, — (Mor) 371, 625.
—, — (Pilon) 78, 477, 634.
—, — (Anrichte) 578, 642.
—, — (Kanne) 584, 642.
—, — (Keramik) 594, 595, 644.
—, — (Limoges-Email) 593, 644.
—, Musée Jacquemart-André (Metsys) 48, 293, 620.
—, Petit Palais, Slg. Dutuit (Fayence) 596, 644.
—, St. Etienne du Mont 537, 639.
—, St. Eustache 89.
—, St. Germain-l'Auxerrois 77, 472, 634.
—, St. Jean et St. François au Marais (Pilon) 78.
—, Sammlung Bestegni (Meister von Moulins) 383, 626.
—, Sammlung Porgès (Joos van Cleve) 302, 621.
—, Tuilerien 91.
Parma 625.
Parmigianino 625.
Parr s. Bahr.
Passau 14, 609, 615, 643.
Patinier, Joachim de 45, 49, 51, 59, 294, 295, 620.
Paumgartner, Lukas und Stephan 113, 610.
Paumgartner-Altar 19, 20, 113, 114, 610.
Peißer, Wolfgang 436, 631.
Pencz, Jörg 25, 38.
Perréal, Jean 64, 76, 626.
Petrarca 232, 559, 617, 641.
Petrus Ägydius 49.
Peuerlin, Hans 631.
Peutinger, Konrad 590, 644.
Pfinzing, Sebald 588, 643.
Philibert der Schöne von Savoyen 447, 632.
Philipp, Herzog von Burgund 621.
— II., Herzog von Pommern 642.
— der Schöne, König von Frankreich 45.
— II., König von Spanien 63, 625.
—, Pfalzgraf 179, 435, 612, 631.
Pietersz, Pieter 625.
Pilgram, Anton 423, 630.
Pilon, Germain 78, 475 bis 478, 634.
Pirkheimer, Willibald 18, 121, 592, 610, 644.
Plastik 66ff.
— Frankreichs 75.
— der Niederlande 73—75.
Pleydenwurff, Hans 609.
Poitiers, Diana von 77, 90.
Pollack, Jan 14.
Polling, Augustiner-Stiftskirche (Leinberger) 428, 630.
Pommerscher Kunstschrank 581, 642.
Poperinghe 633.
Prag 11, 62, 75, 624, 625, 633, 644.
—, Belvedere 81.
—, Museum Rudolphinum (Mabuse) 52, 308, 622.
—, Stift Strahow 19.
Prestre, Blaise Le, siehe Le Prestre.
Primaticcio, Francesco 65, 77, 78, 89, 634, 639.
Pseudo-Bles s. Meister der Münchener Anbetung.

Rabelais 60.
Raffael 53, 55, 60, 93, 622.
Raudnitz, Schloß Lobkowitz (Peter Bruegel d. Ä.) 340, 623.
Regensburg 613, 635, 643.
—, Kapelle zur schönen Maria 82, 489, 635.
Rehle, Joachim 589, 643.
Reichel, Hans 637.
Rembrandt 33, 42, 63.
Richier, Ligier 77, 467, 468, 634.
Richmond, Slg. Herbert Cook (Mabuse) 309, 622.
Ridinger, Georg 84, 499, 636.
Riemenschneider, Tilmann 71, 418—420, 630, Taf. XXXV.
Riom, Hôtel de Montat 551, 640.
„Rollwerk" 83.
Rom 55, 622, 625—626, 633.
Römer, Magdalena 592, 644.
Römhild, Stadtkirche (Hermann Vischer d. J.) 408 bis 410, 629.
Rosecrans, Kapitän 375, 625.
Rosen, Kunz von der 588, 643.
Rosenberger, Marquart 589, 643.
Rosenborg, Schloß 87, 524, 638.
Roskilde, Stadtkirche 74.
Roskopf, Wendel 495, 636.
Rossi, Rosso 65, 77, 634, 641.
Rothenburg o. d. Tauber, Rathaus 85, 501, 637.
Rottenhammer, Johann 62, 626.
Rotterdam, Museum Bojmans (Bosch) 273, 619.
Rouen 625, 634.
—, Hotel Bourgthéroulde 550, 639.
—, Kathedrale (Goujon u. a.) 77, 470, 471, 634.
—, Museum (David) 279, 620.
—, Treppenhäuser 551, 640.
—, Turm der großen Uhr 554, 640.
Rubens, Peter Paul 42, 61 bis 63, 626.
Rückenlaken, Niederl. 568.
Rudolf II., Deutscher Kaiser 11, 62, 75, 455, 625, 633, 643.
Ryht, Johannes 304, 621.

Sachsen 81, 637.
Saint - Denis, Abteikirche (Juste) 77, 469, 634.
—, — (Pilon) 78, 475, 476, 634.
Saint-Mihiel, St. Etienne (Richier) 77, 468, 634.
Saint-Pol-de-Léon 633.
Saint-Porchaire 94, 596, 644.
Salm, Graf Niclas zu 437, 631.
Salviati, Bernardino 65, 280, 620.
Salzburg 14, 609, 643.
Samtbruegel = Jan Bruegel d. Ä.
Sanders, Jan, s. Hemessen.
San Martino 634.
St. Florian bei Linz (Altdorfer) 30, 198, 614, 615.
St. Goar 636.
St. Lucas-Gilde, Antwerpen 47.
St. Paul, Stift in Kärnten 617.
St. Wolfgang am Abersee (Pacher) 27, 73.
Sapor, König von Persien 120, 610.
Sarto, Andrea del 65.
Scève, Maurice 59.
Schaffhausen 619.
Schaffner, Martin 38.
Schaeuffelin, Hans 25.
Scherenberg, Rudolf von 420, 630.
Scheuring, Johannes 221, 616.
Scheurl, Albrecht und Katharina 592, 644.
Schickentantz, Hans 487, 635.
Schmalkalden 636.
Schmiedearbeiten 602—606, 645.
Schoch, Johannes 637, Taf. XLII.
Schongau 637.
Schongauer, Martin 14, 17, 18, 36, 68, 99—101, 609, 610, 616, 617.
Schönherr, Georg 591, 644.
Schoorel 622.
Schreinerarbeiten 574—579, 642, Taf. XLVII.
Schwabach 628.
Schwäbisch-Gmünd 612.
Schwarz, Hans 588, 589, 643.
Schweden 41.
Schwedische Architektur 87, 521, 522, 638.
Schweickhardt von Kronberg, Johann, Erzbischof 636.
Schweiner, Hans 82, 88, 488, 635.
Schweinfurt, Rathaus 85, 500, 636.
Schweiz 14.
Schwytzer, Jakob 262, 619.
Scorel, Jan van 42, 54, 55, 62, 63, 324—328, 620 bis 625, Taf. XXVII.
Seeland 625.
Seld, Jörg 580, 642.
Selve, George de 248, 618.
Serlio, Sebastiano 89, 90, 622.
Seymour, Jane 38, 251, 618.
Siegburger Steinzeug 597 bis 599, 645.
Sittenbild (Bosch) 45.
Sixdeniers, Christian 520, 638.
Sluter, Claus 76.
Snydincx, Paul 638.
Sohier, Hector 89, 536, 639.
Solario, Andrea 49, 65.
Solesmes, Benediktinerabtei (Französische Meister) 76, 77, 460, 461, 633.
Solothurn 619.
Spanien 41.
Speier 609, 622.
Spranger, Bartholomäus 62, 367, 624, 627.
Steenwinkel, Hans und Lourens van 525, 638.
Steinzeug 597, 645.
Stengle, Anna 591, 644.
Stephan, Bischof von Winchester 291, 620.
Stimmer, Tobias 262, 619.
Stockholm 364, 632.
—, Nationalmuseum (Peter Bruegel d. Ä.) 356, 624.
—, — (Frans Floris) 364, 624.
—, Storkyrka (Notke) 71, 632, Taf. XXXIX.
Stoß, Veit 67, 68, 70, 391 bis 394, 628.
Straelen, Sibylle van 590, 644.
Strahow, Stift 19.
Strakowsky, Hans 637.
Straßburg 17, 35, 612, 617, 619, 622, 636, 637, 643.
Strigel, Bernhard 38, 617, Taf. XIX.
Stuart, siehe Maria St.
Sture, Sten 632.
Stuttgart 631.
Sulzbach 631.
Suess, Hans, s. Kulmbach.
Sustris, Friedrich 491, 636.

Taxis, Franz von 641.
Textilkunst 559—568, 641, Taf. XLVI.
Theodorich von Bern 398, 628.
Thorpe, John 528, 529, 638.
Thurgau 629.
Tintoretto 624.
Tirol 14.
Tizian 62, 625.
Torgau, Schloß Hartenfels 84, 90, 494, 636.
Toulouse, Hôtel Bernuy 555, 640.
Tournai 92.
—, Kathedrale (Cornelis Floris) 74, 452, 632.
Tours 626, 629, 633, 634, 638, 641.
—, Kathedrale 88, 535, 638.
Treusch von Buttler, Heinrich 592, 644.
Trient 635.
Trinqueau s. Nepveu.
Tucher, Elisabeth 610, Taf. II.
—, Hans 112, 610.
—, Martin 589, 643.
„Tulpenkanzel" im Dom zu Freiberg i. Sa. 424, 630.

Überlingen 636, 638.
Uffenbach, Philipp 626.
Ulm 609, 617, 630, 631.
Utrecht 75, 621, 622, 624, 625.

Valckenborch, Lucas van 63, 378, 626.
Vasari, Giorgio 61, 62.
Veit, Bischof von Würzburg 636.
Velasquez, Diego 37.

Vellert, Dirck 51, 87, 94, 298, 299, 621.
Venedig 17, 19, 610, 616, 622, 625, 626.
„Verdüren" 93.
Vermeyen, Jan 93, 564, 565, 641.
Vernukken, Wilhelm 493, 636.
Verona 89.
Vesperbilder 75.
Viart, Charles 639.
Vischer, Hans, 69, 70, 406, 412, 629.
—, Hermann d. Ä. 69, 70, 628.
—, — d. J. 69, 70, 407—410, 628, 629.
—, Kaspar 636.
—, Paul 70, 411, 629.
—, Peter d. Ä. 67—72, 398 bis 406, 628, 629, Taf. XXXIII.
—, — d. J. 69, 70, 401, 413, 628, 629, 631, 643.
Vitruv 80, 89, 622.
Voigt von Wierandt, Kaspar 84, 496, 636.
Volckamer-Fenster 93, 569, 642.
Vos, Marten de 62, 366, 624.
—, Peter de 624.
Vriendt, Frans und Cornelis de, s. Floris.
Vries, Adriaen de 75, 455, 456, 633.

Wadstena, Schloß 522, 638.
Wagner, Peter 633.
Waldburg-Wolfegg, Fürst von 14, 609, Taf. I.
Wallot, Jan 520, 638.
Wandteppiche 92.
—, französische 559, 567, 641.
—, niederländische 560 bis 566, 641, Taf. XLVI.
Wasa, Gustav 87, 638.
Weiditz, Christoph 589, 643.
—, Hans 35, 232, 233, 617.
Weidmann, Leonhard 501, 637.
Weimar 616.
—, Landesmuseum (Dürer) 112, 610.
Weinsberg 635.
Welsberg 143, 611.
Wellens, Jan, s. Cock.
Wening, Max 645.
Wesel 621.
Wettersborg, Schloß s. Wadstena.
Weyden, Rogier van der 13, 43, 47, 609.
Weyersheim 612.
Wickhoff, Franz 17.
Wien 32, 616, 617, 625, 629, 630, 631, 644.
—, Akademie der Bildenden Künste (Baldung Grien) 178, 612.
—, Albertina (Baldung Grien) 613, Taf. XIII.
—, — (Peter Bruegel d. Ä.) 359, 624.
—, — (Dürer) 129, 130, 132, 133, 144, 610, 611, Taf. VIII.
—, — (Grünewald) 195, 613.
—, — (Vellert) 298, 621.
—, Harrachsche Gemäldegalerie (Meister der weibl. Halbfiguren) 305, 620.
—, Kunsthistorisches Museum (Aertsen) 330, 623.
—, — (Altdorfer) 199, 200, 615.
—, — (Baldung Grien) 181, 613.
—, — (Beck) 234, 617.
—, — (Bloemaert) 365, 624.
—, — (Bosch) 270, 619.
—, — (Bril) 379, 626.
—, — (Jan Bruegel) 377, 626.
—, — (Peter Bruegel d. Ä.) 332, 334, 335, 338, 339, 342, 343, 345, 348, 623, 626, Taf. XXIX.
—, — (Burgkmair) 227, 616.
—, — (Joos van Cleve) 301, 621, Taf. XXV.
—, — (François Clouet) 627, Taf. XXXII.
—, — (Cock) 297, 621.
—, — (Corneille de Lyon 388, 627.
—, — (Cranach d. Ä.) 32, 210, 219, 616.
—, — (Hans Daucher) 434, 631.
—, — (David) 282, 620.
—, — (Dürer) 19—21, 117, 120, 121, 123, 124, 126, 610, Taf. III.
Wien, Kunsthistorisches Museum (Frueauf d. Ä.) 108, 109, 609.
—, — (Geertgen) 43, 44, 266, 267, 619.
—, — (Heinz) 369, 625.
—, — (Holbein d. Ä.) 236, 617.
—, — (Holbein d. J.) 251, 252, 618.
—, — (Wolf Huber) 31, 207, 208, 615.
—, — (Jamnitzer) 417, 630.
—, — (Meit) 632, Taf. XXXVIII.
—, — (Mor) 372, 625.
—, — (Pacher) 609.
—, — (Scorel) 325, 623.
—, — (Spranger) 367, 625.
—, — (Strigel) 617, Taf. XIX.
—, — (Valckenborch) 378, 626.
—, — (Hans Vischer) 406, 629.
—, — (Peter Vischer d. Ä.) 406, 629.
—, — (de Vries) 455, 456, 633.
—, — (Harnisch) 602, 645.
—, — (Edelmetall) 583, 585, 643, 645, Taf. XLIX.
—, Kunsthistorische Sammlungen (Wandteppiche) 83, 559, 560, 563, 565—567, 641, Taf. XLVI.
—, Liechtensteinsche Gemäldegalerie (Metsys) 49, 291, 620.
—, — (Coninxloo) 376, 625.
—, Sammlung Rudolf von Gutmann (Mabuse) 311, 622.
—, St. Dorothea 631.
—, St. Stephan (Pilgram) 423, 630.
—, Votivkirche (Hering) 437, 631.
—, Weltliche Schatzkammer 586, 643.
Wiener - Neustadt, Liebfrauenkirche 422, 630.
—, Pfarrkirche 421, 630.
Wild, Hans 569, 642.
Wilde, Dr. Johannes 608.
Wilhelm IV., Herzog von Bayern 435, 615, 631.

Wilhelm V., Herzog von Bayern 633.
Willemsz, Cornelis 622.
Wilton House (Lucas van Leyden) 318, 622.
Windsor, Schloß (Holbein d. J.) 250, 257, 618, Taf. XX, XXII.
Winterthur, Sammlung Reinhart (Cranach d. Ä.) 212, 213, 616.
Wismar, Fürstenhof 81, 483, 635.
Wittenberg 616, 632.
Witz, Konrad 30.
Wolfegg, Schloß, s. Waldburg.
Wolff, Hans 637.
—, Jakob d. Ä. 85, 515, 637, 648, Taf. XLIII.
—, Jakob d. J. 85, 508, 637.
Wolgemut, Michel 14, 17, 18, 104, 105, 609, 610.
Wolsey, Kardinal 638.
Worms 72, 632, 643.
Wortelmans, Damiaen 626.
Würzburg 71, 630.
—, Dom (Riemenschneider) 420, 630.
—, Luitpold-Museum (Riemenschneider) 418, 419, 630, Taf. XXXV.
Wurzelbauer, Benedikt 73, 415, 629.
Wyatt, Th. 618, Taf. XXII.

Xanten, Dom (Douvermann) 448, 632.

Zeitblom, Bartholomäus 617.
Ziegler, Jakob 207, 615.
Zürich 619.
Zwickau, Marienkirche (Wolgemut) 104, 105, 609.

Beachten Sie bitte
die folgenden Seiten!

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band I (4. Auflage)

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

118 Seiten Text, 70 Seiten Katalog und Register, 539 Abbildungen, 12 Kupfertiefdruck-, 12 mehrfarbige Tafeln und zahlreiche Doppeltonbilder. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Band II (2. Auflage)

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

168 Seiten Text, 126 Seiten Katalog und Register, 791 Abbildungen, 24 Kupfertiefdruck-, 12 mehrfarbige und 40 Duplex-Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Band III (3. Auflage)

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, 622 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band IV (2. Auflage)

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, 460 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band V (2. Auflage)

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück (†) und Ernst Diez

110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register, 522 Abbildungen, 24 Kupfertiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG • BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band VI (2. Auflage)

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauttmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, 610 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band VII (2. Auflage)

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 558 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band VIII (3. Auflage)

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode (†)

156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 22 Kupfertiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige und 6 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band IX (2. Auflage)

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 23 Kupfertiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Band X (3. Auflage)

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 18 Kupfertiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band XI (3. Auflage)

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register, 404 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige und 15 Offsettafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band XII (4. Auflage)

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfertiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 34 Mark, in Halbleder 38 Mark

Band XIII

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 24 mehrfarbige und 4 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XIV (2. Auflage)

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

141 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band XV (2. Auflage)

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG • BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

ERGÄNZUNGSBÄNDE

Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart

Von Elfried Bock

122 Seiten Text, 57 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen und 35 Tafeln in Kupfer-, Offset- und Buchdruck, davon 15 farbig. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)

Von Gustav Adolf Platz

199 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 55 Seiten Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 450 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 8 farbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Wohnräume der Gegenwart

Von Gustav Adolf Platz

192 Seiten Text mit 59 Abbildungen: Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 21 Seiten Katalog und Register, 387 Abbildungen, 15 farbige Tafeln. In Halbleinen 34 Mark, in Halbleder 38 Mark

Kunst und Kultur von Peru

Von Max Schmidt

122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register, 831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)

Von Adolf Feulner

830 Seiten Text, 664 Abbildungen, 16 Kupfertiefdrucktafeln und 9 Farbentafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Architektur der deutschen Renaissance

Von Carl Horst

327 Seiten Text, 217 Abbildungen und 16 Kupfertiefdrucktafeln. In Halbleinen 25 Mark, in Halbleder 28 Mark

Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert

Von Friedrich H. Hofmann

538 Seiten Text, 567 Abbildungen, 16 Farbentafeln und 8 Tiefdrucktafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands

Von Herbert Kühn

199 Seiten Text, 304 Seiten Abbildungen, 108 Seiten Katalog und Register, 16 Tafeln in Kupfertiefdruck und 5 Farbentafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

Gedruckt
im Deutschen Verlag
Berlin